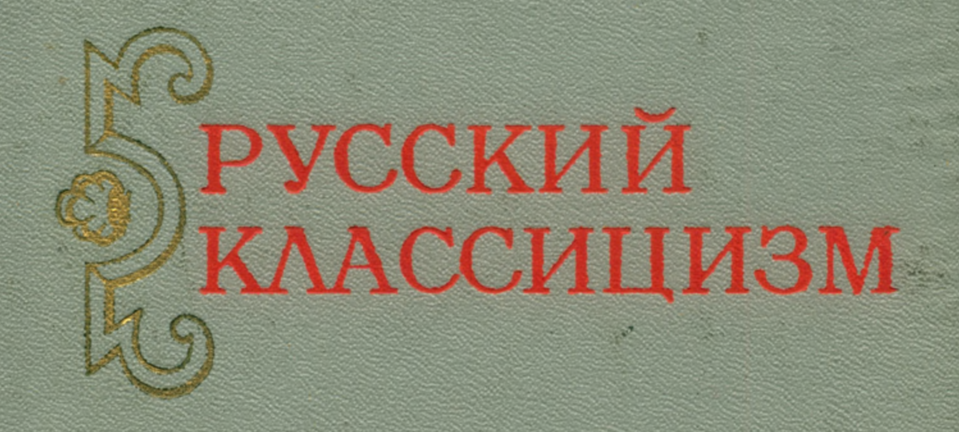
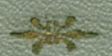
И. З. СЕРМАН



РУССКИЙ КЛАССИЦИЗМ

ПОЭЗИЯ

ДРАМА



САТИРА

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ПУШКИНСКИЙ ДОМ

И. З. Серман

РУССКИЙ КЛАССИЦИЗМ

ПОЭЗИЯ • ДРАМА • САТИРА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Ленинградское отделение
ЛЕНИНГРАД · 1973

Ответственный редактор
Член-корреспондент АН СССР |*П. Н. БЕРКОВ*|

Илья Захарович Серман

РУССКИЙ КЛАССИЦИЗМ

(Поэзия. Драма. Сатира)

Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) АН СССР

Редактор издательства Н. А. Храмцова

Художник М. И. Разулевич

Технический редактор И. М. Кашеварова

Корректоры Г. М. Гельфер,
Ф. Я. Петрова, В. А. Пузиков

Сдано в набор 31/X 1972 г. Подписано к печати 30/III 1973 г. Формат бумаги $60 \times 90^{1}/_{16}$. Бумага № 1. Печ. л. $17^{3}/_{4} = 17.75$ усл. печ. л. Уч.-изд. л. 19.83. Изд. № 4616. Тип. зак. № 1477. М-40675. Тираж 5.800.
Цена 1 р. 49 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука»
199164, Ленинград, Менделеевская линия, д. 1

С $\frac{0722-1052}{042(02)-73}$ 296-73

1-я тип. издательства «Наука».
199034, Ленинград, 9 линия, д. 12

Предисловие

По отношению к русскому классицизму в нашем литературном сознании существует твердо укоренившееся предубеждение. Классицизм понимают как особую форму насилия над художеством, как принудительные правила для писателя, как систему затверженных законов и общепризнанных образцов. Классицизм чужд интересам личности и даже самой идее личности, он полностью подчиняет частное общему, особенное видовому, личность целому. Более того, когда мы обращаемся к классицизму, то нас заранее предупреждают, что к нему нельзя применять общеэстетические мерки, взятые из практики литературного движения XVIII—XIX вв. Тем самым даже те, кто не считает классицизм капризным зигзагом русского литературного развития или историческим недоразумением, молчаливо признают, что классицизм можно мерить только его же собственной эстетической шкалой ценностей, ни в коем случае не допуская сопоставления ни с тем, что ему предшествовало, ни, особенно, с тем, что пришло ему на смену. Принцип исторического исследования при такой его постановке оборачивается антиисторизмом, так как у классицизма заранее отнимается какая-либо пригодность к эстетическому сопоставлению с другими, действительно более высокими и значительными эпохами художественного развития.

Если же подойти к классицизму русскому с критерием историзма, то вполне возможно найти в нем глубоко и серьезно поставленную проблематику личности, человека, т. е. то, что составляет естественный предмет интереса при знакомстве с любым направлением в литературе, с любым произведением словесного искусства.

Как нам кажется, современное состояние изученности русской литературы XVIII в. уже позволяет нам подойти к ней таким образом, чтобы прояснилась специфика выражения в ней личности и всех связанных с этим социальных и психологических проблем.

Специфика же того выражения личности, которое характерно для русского классицизма XVIII в., заключается, по-видимому, в том, что личное, личностное начало проявляется еще в виде подчеркнутого авторского отношения к изображаемому, — отношения, которое ни на миг не оставляет читателя наедине с литературной действительностью, а сопровождает его неотступно, в каждой строке, в каждом слове. Если такое представление о роли личного начала в литературе русского классицизма подтвердится из последующего анализа, то в истории русской литературы классицизм займет свое законное место и из бедного родственника романтизма превратится в его правомочного предка.

Предложенный нами подход к русскому классицизму определяет и метод отбора материала и ход изложения. Мы не собираемся отменять все то ценное, что сделано нашими предшественниками, обосновавшими научное представление о русском классицизме. После того как эта книга была написана, появилось несколько значительных монографий и сборников,[1] в которых поставлены, как правило на очень высоком исследовательском уровне, важнейшие вопросы литературного движения в XVIII в. Исследования эти, при всем несомненном разнообразии представленных в них точек зрения, только укрепили наше убеждение в том, что русский классицизм на современном уровне историко-литературной науки нуждается в новом подходе, в обновлении методики изучения его художественной природы.

О допустимости же предложенного нами способа рассмотрения литературы русского классицизма судить не нам. Во всяком случае нам он представляется в достаточной мере обоснованным самой природой русской литературы XVIII в.

---

[1] См.: Л. И. Кулакова. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Изд. «Просвещение», Л., 1968; Г. Макогоненко. От Фонвизина до Пушкина. Из истории русского реализма. Изд. «Худож. литература», М., 1969; Проблемы просвещения в мировой литературе. Сборник. Изд. «Наука», М., 1970; Век просвещения. Сборник. Изд. «Наука», М.—Париж, 1970.

Г Л А В А I

Русский классицизм как историко-литературная и эстетическая проблема

Тема этой работы в такой формулировке может вызвать недоумение.

Почему русский классицизм может быть объявлен «проблемой»? И что же собственно в нем «проблематичного»? В самом распространенном учебнике можно прочитать определение русского классицизма, которое разделяется почти всеми, давно уже существует в науке и как будто не вызывает ни у кого желания его изменить или уточнить. Многие, особенно неспециалисты по литературе XVIII в., убеждены, что никаких «проблем» здесь возникнуть не может, а если они и стояли когда-либо перед нашей наукой, то уже давно и благополучно разрешены. В книге Д. Д. Благого мы найдем такое, например, определение художественных принципов классицизма: «Для писателя-классициста единственный надежный источник познания мира — абстрагирующая мысль, отвращающаяся от частного, единичного, возносящаяся в сферу чистых идей и понятий, сообщающая пестрой, неупорядоченной конкретной действительности логическую ясность, стройный порядок алгебраических формул и геометрических чертежей».[1]

Так определяется эстетико-гносеологическая сущность французского классицизма, и — с небольшими оговорками — эта же характеристика переносится на классицизм русский. И самое определение классицизма, и все вытекающие из него следствия — все это не ново, все это одно из неоспариваемых достижений нашей науки. Так почему же и у кого возникают сомнения? Для кого сегодня классицизм превратился в проблему?

Один из создателей советской науки о литературе XVIII в., П. Н. Берков, в 1964 г. писал: «Не имеет ли нам смысла отказаться от понятия и термина „русский классицизм XVIII века“? С одной стороны, потеряет ли что-нибудь от этого наше литера-

[1] Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века. Изд. 4-е. Изд. «Просвещение», М., 1960, стр. 88.

туроведение? При нынешнем положении вещей, когда нет общепризнанного и научно-состоятельного определения понятия „классицизм“, когда неясно, дает ли оно что-либо существенное для понимания общественно-политического и специально-литературного значения художественных произведений XVIII в., отказ от пользования оспариваемым термином может огорчить, по моему мнению, только небольшую группу литературоведов, считающих, что в присвоении какому-нибудь литературному явлению „соответствующего“ „изма“ заключается смысл его изучения... С другой стороны, выгадает ли в чем-нибудь литературная наука от предлагаемого мною отказа? Мне кажется, что выгадает. Освобожденные от традиционного „гипноза слов“, от различных внутренне противоречивых „измов“, литературоведы смогут — по крайней мере могли бы — изучать факты, явления и процессы художественного развития национальной литературы во всей их сложности, в аспекте традиций и новаторства, в их социальной обусловленности и в качестве факторов общественно-политической и литературно-эстетической жизни».[2]

Таким образом, мы видим, что сомнения в правомерности термина «русский классицизм» возникают у самых серьезных его исследователей. В чем же дело? Почему именно в 1960-е годы «русский классицизм» стал превращаться в проблему?

Как известно, термин этот не был изобретен литературоведами, охотниками до разных «измов». Термин «классицизм», как определение особой, исторически точно отграниченной эпохи русского литературного развития, появился в 1820-е годы. В 1824 г. «Бахчисарайский фонтан» Пушкина вышел с предисловием Вяземского «Разговор между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова», в котором вся русская литература от Ломоносова до Пушкина, точнее до «Кавказского пленника», называлась «классической» именно в смысле «классицизма».

Еще раньше, в 1823 г., О. Сомов напечатал большую работу «О романтической поэзии», целиком построенную на противопоставлении классицизма и романтизма.[3] Характеризуя состояние русской литературы в начале 1820-х годов, Сомов писал: «Поэзия классическая (по понятиям французов и их последователей) перестала для нас быть камнем сизифовым, беспрестанно катимым вверх и беспрестанно скатывающимся с горы в безмолвную долину посредственности и забвения».[4]

---

[2] П. Н. Берков. Проблемы изучения русского классицизма. В кн.: XVIII век, сб. 6. Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 29.

[3] См.: Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 188—195.

[4] «Соревнователь просвещения и благотворения», СПб., ч. 24, 1823, кн. 2, стр. 141.

Сомов не был критиком оригинальным, тем характернее для эпохи, что он свободно пользуется термином «классическая литература» именно в смысле «классицизм». Несколько позднее Николай Полевой суммировал высказывания русских романтиков 1820-х годов в следующей формуле: «Подражание и классицизм были сущностью всей русской литературы».[5]

И в дальнейшем при всем бесконечном разнообразии взглядов на русский классицизм и его оценок (большею частью отрицательных!) ни защитники, ни противники — критики классицизма не сомневались в его существовании и в правомерности термина, хотя, повторяю, толковали его различно, чаще всего предпочитая термин «псевдоклассицизм».

Следовательно, споры, расхождения, разноречия в оценке русского классицизма не должны и не могут убедить нас в том, что самого явления не существовало; ведь различные точки зрения на происхождение солнечной системы не заставляют астрономов отказаться от этого термина и изучать каждую планету отдельно, так, как будто других планет и солнца не существует. Почему же мы должны отказаться от изучения русской литературы XIII в. как системы определенных взаимосвязанных литературных направлений (в том числе и классицизма) и вернуться к эмпиризму эпигонов историко-культурной школы? Не лучше ли попытаться понять причины наших сегодняшних осложнений с классицизмом и лечить не болезнь, а больного?

Может быть, источником сомнений и скептицизма является не сам по себе русский классицизм, в существовании которого не сомневались на протяжении полутора столетий, а мы сами, в последние 10—20 лет очень мало занимавшиеся исследованием теоретических проблем русского классицизма, в результате чего классицизм из научной проблемы превратился в сумму всем известных и приевшихся фактов.

Та разработка эстетических и историко-литературных проблем русского классицизма, которая осуществлена была в советской науке, особенно в 1930-е годы, как кажется многим, разрешила все основные и многие частные вопросы генезиса, становления, развития и смены этого литературного направления другими в русской литературе второй половины XVIII в. Сегодня нам предлагают поступить с классицизмом так, как сказано в известном эпилоге тургеневского романа: «только указать — и пройти мимо».

В принципе можно было бы с этим согласиться, если бы разработка художественного наследия русского классицизма действительно не оставила места сомнениям, а главное не привела к исторически неоправданному и методологически неубедитель-

---

[5] Н. А. Полевой. Очерки русской литературы, ч. I. СПб., 1839, стр. 48 (статья «Державин и его творения», 1832).

ному обуживанию хронологических рамок и эстетического значения русского классицизма. Как шагреневая кожа, после каждого прикосновения ревнителей «барокко» [6] или «реализма» русский классицизм сокращается, и неизвестно, чем кончится это наступление на классицизм, осуществляемое энергичными и осведомленными исследователями русской литературы XVIII в.

Наступление на классицизм не следует считать лишь результатом злонамеренности, для него есть опора в том представлении о классицизме, какое сложилось в нашей науке и живет до сих пор. В 1940 г. Г. А. Гуковский писал, повторяя то, что уже неоднократно развивалось им самим и другими: «Канонизатором русского классицизма был Сумароков; и у него, наиболее последовательного „классика" в русской литературе, принцип отрешенности от конкретных фактов действительности, рационалистического обобщения и понятийной отвлеченности не смог овладеть всей совокупностью его творчества. При этом живые и конкретные отклики на реальную жизнь мы находим у Сумарокова не в „высоких" жанрах, посвященных выявлению его идеала, а именно там, где он озлобленно нападает на отклонения от идеала, являющиеся для него слишком реальной, печальной и неприемлемой действительностью».[7] И далее Г. А. Гуковский суммирует свое, в общем до сих пор никем не оспариваемое представление об эстетической сущности русского классицизма: «Русские классики считали ценным в плане идеологическом не конкретно-единичное бытие, а понятие, схему идеального или „разумного". Реальность российской общественной жизни их времени была в их сознании отрицательна в каждом единичном конкретном своем проявлении; они представляли себе конкретную реальность дурной уже в меру ее конкретной специфичности. Индивидуальное в их глазах — всегда дурно, отрицательно, так как оно отклоняется от общезначимой логической схемы. Таким образом, и теория русского классицизма могла допустить изображение конкретных реальностей — именно как отрицательного бытия».[8]

Таков, в сущности, и сегодня взгляд на классицизм большинства исследователей литературы XVIII в.

Можно ли считать его исчерпывающим? Или правомернее было бы поставить вопрос так: есть ли у нас основания подвергать сомнению эту концепцию русского классицизма? Она возникла из совокупности результатов исследования конкретного историко-литературного материала и вполне естественного для советской науки конца 1920—1930-х годов отталкивания от пло-

---

[6] См.: А. А. Морозов. Проблемы европейского барокко. «Вопросы литературы», 1968, № 12, стр. 111—126.

[7] Г. А. Гуковский. Проблемы изучения русской литературы XVIII века. В кн.: XVIII век, сб. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1940, стр. 18.

[8] Там же, стр. 19.

ского эволюционизма историко-культурной школы и антиидеологизма формальной школы.

В данной концепции русского классицизма был серьезный изъян: она недостаточно учитывала общую идеологическую основу эстетико-методологических решений русского классицизма — просветительство, которое именно с 1720-х годов (т. е. тогда, когда и «начался» с Кантемира у нас классицизм) локковский эмпиризм в сочетании с сенсуализмом сделало основой своего «философского», как тогда говорили, подхода ко всей совокупности вопросов политики, социологии и культуры. Тем самым с декартовским рационализмом, с его метафизикой передовая, просветительская литература распрощалась, тогда как физика Декарта сохраняла по многим причинам убедительность еще до середины XVIII в., даже для таких свободных умов, как Ломоносов.

Из тщательно проанализированного творчества Сумарокова и его школы была выведена система эстетических взглядов и перенесена на весь русский классицизм. И при этом нужно отдать должное талантливости и блеску тех работ, в которых на основе огромного материала, часто не только впервые изученного, но и впервые вообще прочитанного, Г. А. Гуковский установил очень важные и существенные черты эстетического мышления литераторов русского классицизма.

Но в этом приравнивании эстетики русского классицизма к школе Сумарокова было самое слабое место новой историко-литературной концепции. В ней не нашлось места Ломоносову, который примыкал к классицизму на правах бедного родственника; в нее уже никак не вмещался Державин; из нее можно было только с трудом «вывести» Фонвизина, и т. д. В результате, несмотря на категорическое утверждение Г. А. Гуковского, «что с самого начала следует признать реализм как законченный стиль, как художественную формулировку целостного мировоззрения, как полноценную систему восприятия действительности и борьбы за действительность, — созданием русских писателей XIX столетия, в первую очередь Пушкина», что «восемнадцатое столетие не могло дать и не дало в литературе такой законченной системы реалистического миропонимания и искусства», сам он склонен был думать, что «реалистические элементы возникали в искусстве, в особенности во второй половине столетия, в изобилии у разных писателей, в различных литературных течениях и группах, и эти накопленные богатства легли в основу того великого построения, за которое смог взяться Пушкин».[9] Чрезвычайная жесткость концепции классицизма привела к тому, что «свободные», «не укладывающиеся» в него явления стали восприни-

---

[9] Там же, стр. 17—18.

маться как «реалистические элементы», хотя у того же автора мы можем прочесть, «что реалистические элементы мы ни в какой степени не должны усматривать повсюду, где мы встречаемся с „низким“ стилем, с речевой грубостью или даже с отдельными упоминаниями бытовых предметов или „бытовизма“ вообще. Реализм, — даже если говорить только лишь о формировании элементов его, — вовсе не сводится к разговорам о кабаках или ночных туфлях. Реализм — это мировоззрение, а не слова. Реализм — это определенное отношение к действительности, а не аморфный выбор тематических мотивов».[10]

Запомним это прекрасное — и для нашего времени — определение реализма. Очевидно, что имеется в виду определенная система эстетических представлений, или, как писал Чернышевский, «отношений искусства к действительности». Не так ли? Но почему же вслед за этим определением реализма следует основанная на совершенно ином подходе оценка классицизма? Продолжаю цитирование: «Поэтому и в творчестве Сумарокова следует видеть некоторые, еще слабые, моменты реалистического характера не потому, что он грубовато и смешно балагурит в своих „притчах“, а потому, что отрицательные — с его точки зрения — явления общественной жизни он показывает конкретно, как реальные факты действительности, а не отвлеченно-типологически, по „эстетике Декарта“».[11]

Итак, в этом понимании классицизма участвуют три понятия: прежде всего, разумеется, сам «классицизм», затем «реализм» или «реалистические элементы» и, наконец, действительность с ее «реальными фактами». Соотношение этих элементов определяется презумпцией «отрешенности от конкретных фактов действительности» и «понятийной отвлеченности», как основных, всеопределяющих гносеологических и методологических принципов русского классицизма, хотя сам же Г. А. Гуковский, в полном соответствии с собственными историко-литературными разработками, в этой же статье писал: «Может быть, никогда русская литература прошлого не была так непосредственно, так прямо, так нескрываемо связана с текущей политической жизнью, как именно в XVIII столетии. Если мы не будем постоянно помнить этого, мы просто не будем понимать элементарного смысла тех произведений, которые мы изучаем».[12]

Итак, с одной стороны, «отрешенность от конкретных фактов действительности», с другой — «прямая», «нескрываемая» связь с текущей политической жизнью; с одной стороны, «понятийная отвлеченность», с другой — «реальные факты действительности». Может быть, это несомненное противоречие есть результат не-

[10] Там же, стр. 18—19.
[11] Там же.
[12] Там же, стр. 6.

соответствия между теоретическим представлением о русском классицизме и конкретным историко-литературным процессом XVIII столетия? Может быть, ощущение этого несоответствия заставляло «подправлять» классицизм «реалистическими элементами» вопреки верному общему представлению о реализме?

Конечно, не было бы особой надобности так придирчиво разбирать формулировки Г. А. Гуковского, высказанные 30 лет тому назад, если бы выраженная в них точка зрения до сих пор не пользовалась молчаливым признанием и не приобрела аксиоматический характер. Пришло время разобраться в составляющих это определение элементах, для того чтобы из явного противоречия в оценке самого классицизма найти выход к новому пониманию русского классицизма — как идеологическому явлению, отношения которого с исторической действительностью могут быть определены более конкретно, более исторично и... менее отвлеченно.

Наибольшее сомнение среди трех понятий, составляющих эту систему взглядов, вызывает определение классицизма. Оно представляет собой конкретную разработку той точки зрения на французский классицизм, которая была в свое время предложена Кранцем и получила всеобщее признание в советской науке 1930—1940-х годов. Тогда это было последним словом науки; для французского, а следовательно, и любого другого классицизма предлагалась общая философско-методологическая основа — эстетика классицизма отождествлялась с учением Декарта о страстях и о приоритете разума. С. С. Мокульский писал во «Введении» к разделу «Классицизм» итогового труда советских исследователей, что французский классицизм был «своеобразным художественным эквивалентом картезианского рационализма».[13]

Применительно к русской литературе в работах Г. А. Гуковского классицизм характеризовался следующим образом: «Осмысление речи, слова как орудия высказывания и идеологической активности характерным образом выражает основные тенденции литературного, а также и вообще мировоззрительного мышления данной эпохи в пределах данной социальной группы. Слово в дворянском искусстве 1760-х годов было плоскостно. Оно должно было представлять собою тоже замкнутую систему, феодально укрепленную своими логическими признаками и непроницаемую для внеположных систем, так же как для внеположных целей и применений. Поэты в эту эпоху требовали уважения к сословному качеству поэтического слова, то есть благородного, благорожденного от разумной идеи прекрасного».[14]

---

[13] С. С. Мокульский. Классицизм. В кн.: История французской литературы, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1946, стр. 345.

[14] Г. А. Гуковский. Очерки по истории русской литературы XVIII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 215.

Таким образом, общее представление о картезианско-рационалистической основе искусства классицизма получило в работах Г. А. Гуковского и других исследователей последовательную разработку, особенно «на уровне» принципов поэтического стиля, прямо из этой основы классицизма выведенных. В результате этой разработки также оказывалось, что только Сумароков и его школа в общем «подходят» к такому определению стиля, и, следовательно, проблема классицизма сводилась в сущности к проблемам творческой деятельности школы Сумарокова, несмотря на частичные поправки, внесенные позднее некоторыми исследователями.

Время шло, и методологическая неправомерность отождествления французского классицизма с картезианским рационализмом становилась все очевиднее, по мере того как вообще была подвергнута сомнению правомерность такого отождествления литературных направлений даже с близкими им философскими системами.

Новый подход к пониманию эстетической природы французского классицизма обосновала десять лет тому назад в своей работе Е. Н. Купреянова.[15] К сожалению, советские специалисты по французскому классицизму почти не откликнулись на эту замечательную статью. Только недавно Г. Н. Бояджиев посвятил шесть страниц изложению мыслей Е. Н. Купреяновой.[16] Однако изложение точки зрения Е. Н. Купреяновой незаметным образом переходит в опровержение, да так, что вместе с Е. Н. Купреяновой Г. Н. Бояджиев «опровергает» и Маркса, что в данном случае является, очевидно, результатом невнимательного чтения и полемического воодушевления. Г. Н. Бояджиев так излагает точку зрения Е. Н. Купреяновой на отношение французского классицизма к философии его времени: «Характеризуя самый рационалистический метод мышления, автор вызволяет последний из обязательной орбиты идеализма, замечая, что он был „свойствен и материалистической мысли эпохи“. Так, классицизм, как будто бы, оказывается вырванным из цепких лап мертвенного абстрагирования, спасенным от идеалистического плена. Но, освободив живое от этих пут, исследователь тут же накладывает на него новые тем утверждением, будто бы без философского демиурга может обойтись любое искусство, но не классицизм. Взамен Декарта и метафизического идеализма автор новой концепции предлагает считать философской основой французского классицизма учение Бэкона—Гоббса и метафизический материализм».[17]

---

[15] Е. Н. Купреянова. К вопросу о классицизме. В кн.: XVIII век, сб. 4. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 5—44.

[16] Г. Н. Бояджиев. Вопрос о классицизме XVII века. Драматургия и театр. В кн.: Ренессанс. Барокко. Классицизм. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 306—312.

[17] Там же, стр. 306.

И несколько далее, продолжая свою полемику с Е. Н. Купреяновой, Г. Н. Бояджиев пишет: «Отыскивая для французского классицизма дальнейшие связи с английским материализмом, Купреянова обращается к Гоббсу и видит в нем уже прямого философского предтечу этого стиля. „Гоббс ... является систематиком бэконовского материализма. Чувственность теряет свои яркие краски и превращается в абстрактную чувственность геометра. Материализм ... выступает как рассудочное существо, но зато с беспощадной последовательностью развивает все выводы рассудка“».[18]

Приведя заключенные в кавычки слова, принадлежащие, как он думает, Е. Н. Купреяновой, Г. Н. Бояджиев с пафосом заключает: «О геометризме и „рассудочном существе“ классицистских трагедий писали все сторонники картезианского истолкования классицизма. Стоило ли в таком случае так радикально менять философские основы стиля, чтоб приходить к столь сходным выводам!».[19] «Стоило» или «не стоило» Е. Н. Купреяновой исследовать «философские основы» классицизма — об этом можно быть разного мнения, но Г. Н. Бояджиеву стоило бы обратить внимание на то, что так поразившие его, заключенные в кавычки слова принадлежат Марксу, как цитата из Маркса они и приведены у Е. Н. Купреяновой, притом в полном виде, а не в укороченном и потому обессмысленном, как у Г. Н. Бояджиева.

Эти слова Маркса хорошо известны каждому, интересовавшемуся общим ходом духовного развития XVII в., поэтому я не вижу надобности их цитировать. Пафос же и содержание статьи Е. Н. Купреяновой именно в борьбе против сведения классицизма к роли литературного эквивалента какой-либо философской системы. «Во избежание недоразумения оговариваемся заранее, — пишет Купреянова: — суть вопроса состоит не в том, кто „влиял“ на художников-классицистов — Декарт или Бэкон или какой-нибудь другой философ. Дело в общем характере и основном направлении развития общественной мысли эпохи абсолютизма... Необходимо, не отрицая известной общности классицизма с философией Декарта, посмотреть, что сближает классицизм с другими, не представленными у Декарта характерными особенностями материалистической и в то же время рационалистической и метафизической философии эпохи абсолютизма, о которых дают нам представление философские учения Бэкона, Гоббса, Гассенди».[20]

И все дальнейшее изложение подчинено у Е. Н. Купреяновой конкретно-историческому рассмотрению того, как «этический человек, то есть человек, рассматриваемый под углом зрения его

---

[18] Там же, стр. 307.
[19] Там же.
[20] Е. Н. Купреянова. К вопросу о классицизме, стр. 12.

поведения и блага ... составляет основной предмет искусства классицизма, как и всякого другого искусства».[21]

Далее, конкретизируя свое понимание «этического человека классицизма», Е. Н. Купреянова останавливается на «истории» как источнике «характеров» и самом понимании «характера» у великих драматургов французского классицизма: «Характеры выражают определенную комбинацию отдельных свойств и „способностей“ человеческой природы, и эта комбинация, равно как и образующие ее „способности“, так же неизменны, как и сама природа. Характеры — это те отдельные величины, на которые расчленяется в процессе ее изучения человеческая природа, точно так же как сами характеры расчленяются на образующие их свойства, из которых определяющим является та или иная страсть, „склонность души“, по терминологии Бэкона».[22]

Определив таким образом самый подход драматургов французского классицизма к проблеме характера, Е. Н. Купреянова заключает эту часть своей статьи таким утверждением: «Что такое в конце концов Сид, Гораций, Цинна, Никомед, Гермиона, Федра, Нерон, Роксана и др.? Абстрактные сущности, формально-логические категории универсального разума, да к тому же еще одновременно и „французские аристократы“, выступающие „под античными именами“,[23] или же образы общечеловеческих, естественных характеров, созданные по образцу исторических, но очищенные от всего случайного, внешнего, что содержится в исторических жизнеописаниях? Думается, что ближе к истине — второе».[24]

Далее Е. Н. Купреянова устанавливает существенные отличия между представлениями XVII в. о естественном человеке и отношением к человеку и моралью просветителей XVIII в.: «В отличие от просветительской и современной морали естественная мораль XVI—XVII веков выводила общее благо из частного, поскольку само общее благо представлялось ей не условием, а результатом, суммой частных благ. Соответственно и критерий этической ценности носил тогда не общественный, а личный, эгоистический характер, то есть человеческие „страсти“ и поступки оценивались не по тому, что они несут другим людям, а с точки зрения блага и зла того, кто их испытывает и совершает».[25] И, как добавляет наш автор, «принцип разумного „себялюбия“ ...лежал в основе этического сознания художников классицизма».

---

[21] Там же, стр. 13.

[22] Там же, стр. 14—15.

[23] К этим заключенным в кавычки словам у Е. Н. Купреяновой дана ссылка: История западноевропейского театра, т. I. Изд. «Искусство», М., 1956, стр. 617.

[24] Е. Н. Купреянова. К вопросу о классицизме, стр. 15.

[25] Там же, стр. 17.

Не буду далее следовать за Е. Н. Купреяновой в ее разборах и анализах; думаю, что и приведенного достаточно для того, чтобы непредубежденный читатель увидел, насколько серьезно и основательно опровергла она прежнюю точку зрения, к которой генетически восходит пока еще общепринятый взгляд и на русский классицизм.

В каком же положении сегодня вопрос о русском классицизме? Где искать его решение?

Прежде всего следует внести необходимые уточнения в предложенную П. Н. Берковым и мною постановку вопроса о русском просветительстве XVIII в.[26] Хотя до сих пор против нее выдвигаются возражения,[27] к сожалению никак не обоснованные историко-литературным материалом, мне кажется, что предложенный нами исторический подход к истории русского просветительства был в принципе верен. Но для того чтобы не создавать почвы для недоразумений и недоумений, следует точнее определить отношение русского просветительства 1720—1740-х годов к идеологическому наследию Петровской эпохи.

Русское просветительство возникло на идеологической почве, подготовленной эпохой Петровских реформ, и было прямым продолжением и развитием созданной при участии и под контролем Петра официальной идеологии «регулярного государства». Сам Петр был большим поклонником гоббсовского «Левиафана» и, вполне по Гоббсу, считал, что основой власти в государстве является «страх» и что человек в «естественном» состоянии подчиняется только инстинктам (страстям). В одном из указов (от 5 ноября 1723 г.) Петр писал: «Понеже наш народ яко дети, неучения ради, которые никогда за азбуку не примутся, когда от мастера не приневолены бывают, которым сперва досадно кажется, но когда выучатся, потом благодарят, что явно из всех нынешних дел, не все ль неволею сделано и уже за многое благодарение слышится, от чего уже плод произошел».

Русское просветительство, возникшее как одно из следствий секуляризации общественной мысли, происшедшей в эпоху Петровских преобразований, и многое от положительной программы Петра унаследовавшее (идею научно-промышленного прогресса, идею просвещения в собственном смысле, идею независимости науки и мысли от церкви и т. д.), не только не приняло идею «страха» как единственного средства обуздания и приневоливания к прогрессу, но, переосмыслив самое понятие «страха», сде-

---

[26] См.: П. Н. Берков. Основные вопросы изучения русского просветительства. В кн.: Проблемы русского просвещения в литературе XVIII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961; И. З. Серман. Просветительство и русская литература первой половины XVIII века. Там же.

[27] См.: А. М. Гуревич. Проблема просветительства в декабристской поэзии 1820-х годов. В кн.: Проблемы романтизма. Изд. «Наука», М., 1968, стр. 158—159.

лало из него основную характеристику отрицаемого им миропорядка. В одах Ломоносова и трагедиях Сумарокова «страх» — это не норма, не закон, а нарушение законов необходимости, это катастрофа.

Бог в одной из первых ломоносовских од елизаветинского царствования говорит, обращаясь к новой императрице:

Утешил я в печали Ноя,
Когда потопом мир казнил,
Дугу поставил в знак покоя,
И тою с ней завет чинил.
Хотел Россию бед водою
И гневною казнить грозою,
Однако для заслуг твоих
Пробавил милость в людях сих.[28]

Вместо «грозы» и «казни», непременных атрибутов абсолютизма, согласно традициям русской общественной мысли еще со времен Пересветова, Ломоносов утверждает как основу власти совсем другую программу, где «казнь» подчинена иному, высшему началу — закону. Продолжая свою речь к Елизавете, ломоносовский бог диктует ей такие правила:

Тобой поставлю суд правдивый,
Тобой сотру сердца́ кичливы,
Тобой я буду злость казнить,
Тобой заслугам мзду дарить.[29]

«Казнь» здесь уже не основной принцип власти, не суть самодержавного правления, а только одна из его функций, подчиненная другому, более важному и основному для Ломоносова и всего русского просветительства XVIII в. принципу — принципу общественного, общего блага, который на языке оды Ломоносова называется «добро́ты».

В оде 1746 г. на день восшествия на престол Елизаветы Петровны снова эпоха предшествовавшая вспоминается в библейско-эсхатологических тонах, снова картина потопа и снова здесь находим «ужас» — синоним «страха»:

Нам в оном ужасе казалось,
Что море в ярости своей
С пределами небес сражалось
. . . .
И что надуты вод громады
Текли покрыть пространны грады,
Сравнять хребты гор с влажным дном.[30]

И, наконец, в оде 1747 г. Ломоносов находит наиболее полное определение своего политического идеала в рамках абсолютизма — «возлюбленная тишина».

[28] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 8, Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 85.
[29] Там же.
[30] Там же, стр. 140—141.

Человек и закон — такова основа политико-этических представлений основоположников русского просветительства, зачинателей русского классицизма — Кантемира, Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова. Но такая формулировка с равным правом может быть распространена на всех представителей русской общественной мысли середины XVIII в. — времени формирования и утверждения русского классицизма.

Существенно новое в таком понимании человека и его связей с внешним миром заключается в открытии этого «великого противостояния» человека внеположенным ему, вне его находящимся силам природы и общества, естественной и исторической необходимости.

Человек в представлении XVIII в., века Просвещения, раздваивается на человека этического и исторического. Природа человека, понятая как его изначально добрая субстанция, противопоставляется его атрибуту — человеку историческому, социальному. Отсюда вместо целостного представления о человеке в мире и человеке в искусстве, характерного для классицизма XVII в., возникает в эстетике двойственное представление о целях, содержании и назначении искусства. Старая, как сама эстетическая мысль человечества, идея соединения в искусстве «пользы» и «забавы» приобретает в XVIII в. новый смысл и становится предметом самых острых эстетических споров. Особенную остроту эти споры получили в сфере комедии и басни, где классицизм XVII в. оставил образцы искусства, доведенного до высочайшей степени художественного совершенства (комедии Мольера и басни Лафонтена). Именно в борьбе вокруг и по поводу этих жанров наглядным образом сказалась новая, морализаторская тенденция века Просвещения — в противоположность XVII в. подчинить искусство морали, осерьезнить смех, общечеловеческую критику заменить сословной самокритикой.

Взятая извне, не выведенная из исторического человека, а основанная на абстрактном представлении об этическом человеке, мораль не могла быть высказана языком искусства, она требовала прямого для себя выражения. Борьба между нравоучением, прямым изложением определенной системы идей и художественно-образным их выражением — таково основное движущее противоречие той новой литературы, которая возникла в конце 1720-х годов и просуществовала в России почти целое столетие и которую, следуя исторически сложившейся в литературе и науке традиции, мы продолжаем называть классицизмом.

Все, что мы привели выше в качестве эстетико-гносеологических основ классицизма XVIII в., может быть отнесено в равной мере к классицизму французскому или русскому, а с некоторыми ограничениями и к немецкому. Необходимо найти методологические принципы исследования специфики русского классицизма, как явления особого, возникшего в исторической ситуации, не-

похожей на ту, которая характерна для Франции 1730-х или Германии 1720-х годов.

Сравнение с классицизмом французским (как эталоном) показательно в смысле несходства соотношения социальных сил. Французский абсолютизм XVII в. возник и сформировался на основе социального компромисса между дворянством и буржуазией, на основе известного равновесия этих основных общественных сил. Формирование французского классицизма в XVII в. происходило в условиях упрочения абсолютной монархии, подчинившей себе дворянскую фронду и подавившей крестьянское движение, ограничившей политическую роль церкви и поставившей государственный интерес в известном смысле над сословными претензиями.

Русский классицизм возникает и развивается тоже в условиях абсолютной монархии, но дворянской, хотя и со значительным участием бюрократии. Ни о каком социальном компромиссе или равновесии сил (союзе «помещиков» и «купцов») в России не приходится говорить даже еще в первой половине XIX в., а XVIII век — это время безусловного экономического и политического господства дворянства.

Ленин в политической борьбе после революции 1905 г. неоднократно напоминал своим противникам, что русский абсолютизм, русское самодержавие развивалось под воздействием конкретного содержания классовой борьбы. Он писал: «Беда с.-р. в том, что они не знают ни исторического материализма, ни диалектического метода Маркса, оставаясь целиком в плену вульгарных буржуазно-демократических идей... На самом деле и самодержавие, и конституционная монархия, и республика суть лишь разные формы классовой борьбы, причем диалектика истории такова, что, с одной стороны, каждая из этих форм проходит через различные этапы развития ее классового содержания, а с другой стороны, переход от одной формы к другой нисколько не устраняет (сам по себе) господства прежних эксплуататорских классов при иной оболочке. Например, русское самодержавие XVII века с боярской Думой и боярской аристократией не похоже на самодержавие XVIII века с его бюрократией, служилыми сословиями, с отдельными периодами „просвещенного абсолютизма“ и от обоих резко отличается самодержавие XIX века, вынужденное „сверху“ освобождать крестьян, разоряя их, открывая дорогу капитализму, вводя начало местных представительных учреждений буржуазии. К XX веку и эта последняя форма полуфеодального, полупатриархального самодержавия изжила себя».[31]

Ленин в данной связи не говорит о причинах перехода от самодержавия XVII в. к самодержавию XVIII в., хотя замена

---

[31] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 345—346.

боярской думы и боярской аристократии сочетанием бюрократии и служилых сословий (в первую очередь дворянства) под эгидой абсолютизма, временами даже «просвещенного», и Лениным понималась как следствие реформ, осуществленных Петром I, — реформ, которые в традициях русской общественной мысли очень долго воспринимались как «переворот», как «революция сверху» (Герцен).

Подводя итоги петербургскому периоду русской истории, Герцен настойчиво защищал мысль о соответствии в конечном счете Петровских реформ потребностям всей нации, а не только правящего сословия. В 1857 г. он писал: «Крутой разрыв со стариной оскорблял, но нравился, — народ любил Петра I, он его перенес в легенды и сказки. Точно будто русский человек догадался, что, чего бы ни стоило, надо было переломить лень и крепким государственным строем стянуть нашу распущенность. Бесчеловечная дрессировка Петра I и таких преемников его, как Бирон, разумеется, поселяла ужас и отвращение, но все это переносили за открывавшуюся ширь новой жизни. Так, как во Франции переносили террор. Петровский период сразу стал *народнее* периода царей московских. Он глубоко взошел в нашу историю, в наши нравы, в нашу плоть и кровь; в нем есть что-то необычайно родное нам, юное; отвратительная примесь казарменной дерзости и австрийского канцелярства не составляют его главной характеристики. С этим периодом связаны дорогие нам воспоминания нашего могучего роста, нашей славы и наших бедствий; он сдержал свое слово и создал сильное государство. Народ любит успех и силу».[32]

Петровские реформы и созданная ими официальная идеология при всей своей вполне понятной социальной ограниченности были сильны пафосом общенациональных интересов и потребностей, и, так понятые, они еще в середине XIX в., для Герцена и Чернышевского, сохраняли свое обаяние.

Русское просветительство как итог своих размышлений о Петровском «перевороте» и его последствиях для «новой России» внесло в русскую общественную мысль вполне сознательно и обдуманно идею естественного равенства людей, отсутствия «от природы» между ними каких-либо различий, которые являются уже результатом социальной истории. Во второй сатире Кантемира в редакции 1731 г. о естественном равенстве говорится в таких осторожных выражениях:

Адам князей не родил, но едино чадо
Его сад копал, другой пас по полям стадо;
Ное с собой в кивоте спасл все себе равных

---

[32] А. И. Герцен, Полное собрание сочинений, т. XII, Изд. АН СССР, М., 1957, стр. 365 (статья «Княгиня Е. Р. Дашкова», 1857).

Простых земледетелей, богу только правных;
От сих начало всем нам, — убо чем гордимся.[33]

В редакции этой же сатиры 1738 г. данной мысли придана бо́льшая определенность:

...Та ж и в свободных
И в холопях течет кровь, та ж плоть, те ж кости.
Буквы, к нашим именам приданные, злости
Наши не могут прикрыть.[34]

Через три десятка лет Сумароков в сатире «О благородстве» (1771) повторил аргументацию Кантемира, настаивая на идее естественного, природного равенства:

Дворяне без меня свой долг довольно знают,
Но многие одно дворянство вспоминают,
Не помня, что от баб рожденных и от дам
Без исключения всем праотец — Адам.
. . . .
Какое барина различье с мужиком?
И тот и тот — земли одушевленный ком.
А если не ясняй ум барский мужикова,
То я различия не вижу никакого.[35]

Отсюда общенациональный, надсословный пафос этического воздействия на общество в целом, во всяком случае на всех грамотных, всех читающих. А насколько узок этот круг был еще в конце века, мы знаем из полного горечи ответа Радищева Екатерине: «Крестьяне наши книг не читают».

Идея естественного равенства означала возможность создания литературы общенациональной (в принципе), обращенной к этической сущности человека. Именно стремление высвободить эту этическую сущность является пафосом литературы русского классицизма.

Даже в трагедии, где всего сильнее были элитарные идеи (у Сумарокова — идея чести), в основе понимания и изображения человека приняты были единые нормы нравственности и практической морали. Стоический героизм «российского гражданина», который торжествует над всеми испытаниями и над страхом смерти, в трагедии Княжнина «Росслав» представлен как свойство русского человека вообще, в его идеальном воплощении.[36]

Росслав у Княжнина противостоит всем другим персонажам, каждый из которых по-своему готов на компромисс между слу-

[33] А. Д. Кантемир, Собрание стихотворений, изд. «Советский писатель», Л., 1956 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 377.

[34] Там же, стр. 71.

[35] А. П. Сумароков, Избранные произведения, изд. «Советский писатель», Л., 1957 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 189.

[36] См.: Л. И. Кулакова. Жизнь и творчество Я. Б. Княжнина. В кн.: Я. Б. Княжнин, Избранные произведения, изд. «Советский писатель», Л., 1961 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 45—46.

жением обществу и личными интересами. Стоицизм Росслава полемичен нравственному оппортунизму Любомира или Зафиры. В одах Державина («Вельможа», «Водопад») противоречие этического идеала и эгоистического начала, «интереса» получает конкретно-историческое воплощение и одновременно осознается как противоречие «славы» и «пользы», великого, грандиозного и «полезного», «добродетельного», Потемкина и Румянцева.

Литература русского классицизма возникает как литература прямого воздействия на общество и на «власти». Это прямое воздействие — внедрение в общественное сознание определенной системы этико-политических идей; вернее было бы сказать, не внедрение в сознание, а формирование этого общественного сознания как самосознания нации, как формирование ее представления о себе.

Главное движущее противоречие литературы русского классицизма — это противоречие между двумя тенденциями, между двумя направлениями писательской деятельности, независимо от жанровых рамок. Одно направление, одна тенденция — это прямое осуществление этико-дидактического задания в литературной форме, уже выработанной соответствующей традицией и опытом общеевропейского развития классицизма. Другая тенденция, другое направление стремилось осуществить общую этическую программу эстетическими («косвенными») средствами, найти точку пересечения этических и эстетических проблем развития общественного самосознания. Формой такого художественного выражения этической программы русского просветительства в литературе русского классицизма стало подчеркнутое авторское отношение к изображаемому, осуществляемое в различных жанрах различными системами художественных приемов.

Это ощутимое авторское отношение, когда оно неотступно дает себя знать читателю, хотя и не всегда дается как прямая речь, как прямое высказывание, создаст в литературе русского классицизма новую шкалу смысловых оттенков. Оно дает слову в стихотворных и драматических произведениях некую определенную систему значений, в числе которых авторское отношение к высказыванию персонажа является неотъемлемым признаком стиля, с одним отличием — в высоких жанрах (ода и переложения псалмов) «автор» и «персонаж» сливаются, поскольку ода, по определению Мармонтеля, является своего рода «монодрамой».

Это постоянное, подчеркнутое, ясно ощутимое присутствие автора и авторского отношения к происходящему в произведении, к его персонажам есть собственно литературное выражение принципиально нового для русского общественного самосознания явления.

Идея личности, которая является на уровне морали и права исходным пунктом идеологии Просвещения, в русской культуре XVIII в. впервые получила выражение художественными сред-

ствами как один из основополагающих принципов литературы русского классицизма. Именно литература русского классицизма сделала подчеркнутое, явно выраженное отношение художника, автора к предмету художественной разработки основным своим принципом и тем самым практически положила начало осознанию идеи личности как силы не менее значительной, чем все ей противостоящее в природе и обществе, в духе и материи, в жизни универсума и боге.

Личное начало, которого не знала литература русского средневековья ни в одном из своих жанров, ни в «высоких» (житие, воинская повесть), ни в «низких» (сатира и пародия), обозначилось именно как заявленное отношение автора к изображаемому им, — не к самой действительности, отраженной в произведении, но к тому миру, который воссоздавало еще в очень условном виде само по себе данное литературное произведение.

В этом противопоставлении авторского отношения, авторской оценки событий и персонажей в произведении самим событиям и персонажам выразилось основное противоречие общественной мысли XVIII в., уловленное русским просветительством и отраженное (художественно) русским классицизмом, — противоречие человека и универсума, части и целого, личности и общества.

Но если это так и художественно выраженное авторское отношение является родовым признаком литературы русского классицизма, то очень легко показать, насколько несовместимы его художественная система и, например, реализм Пушкина, для которого объективность, т. е. «запрятанность» авторского отношения, невмешательство в действия персонажей и в их суждения, является основным принципом эстетического отношения к действительности.

Не говоря уже о «Борисе Годунове», «Маленьких трагедиях» и прозе, даже в своем романе в стихах Пушкин резко отделил себя, автора, от мыслей и поступков персонажей; он сделал автора в «Евгении Онегине» равноправным персонажем и тем самым способствовал созданию иллюзии «документированности», «всамделишности» вымышленных героев. Персонаж в реалистической манере Пушкина «живет» вне прямой авторской оценки, поскольку и в основе произведения в целом нет и не может быть внеположенной ему этической системы, как это было в литературе русского классицизма.

Поэтому и неправомерно говорить о реализме в русской литературе XVIII в., реализме, который в творчестве Фонвизина празднует свои «первые победы».[37] Если принять, что реализм — это определенное художественное мировоззрение, как писал Г. А. Гуковский, то именно на примере Фонвизина можно всего

---

[37] См.: Г. П. Макогоненко. Денис Фонвизин. Творческий путь. ГИХЛ, М.—Л., 1961, стр. 120—147, 269—282.

яснее показать разницу между классицизмом и реализмом в понимании «антропологического принципа».

В «Капитанской дочке» Пушкин дал свою художественную разработку персонажа, увековеченного Фонвизиным, — Митрофанушки. Официальная сторона воспитания-обучения Петруши Гринева, его «занятия» с мосье Бопре представляют собой традиционную и привычную для русской комедии и прозы XVIII в. картину отношений с наемным учителем-иноземцем, одним из многих Вральманов, эксплуатировавших тягу к французскому языку, овладевшую российским дворянством в конце елизаветинского царствования. Но в повести Пушкина Петр Гринев как бы двоится. Сначала — это пустой и ребячливый дворянский недоросль, мечтающий о веселостях гвардейской службы: «Мысль о службе сливалась во мне с мыслями о свободе, об удовольствиях петербургской жизни. Я воображал себя офицером гвардии, что, по мнению моему, было верхом благополучия человеческого». А в Белогорской крепости в самых суровых испытаниях гражданской войны Петр Андреевич Гринев остается верен отцовскому наставлению: «Береги платье снову, а честь смолоду». Поведение Гринева определяется этим принципом «чести», тем самым принципом, на котором основано поведение героев сумароковских и княжнинских трагедий; тем принципом, о котором говорит Стародум в «Недоросле»: «Честный человек должен быть совершенно честный человек».[38]

В том же «Недоросле» в словах Стародума намечена ситуация, воспроизведенная в «Капитанской дочке», но в совершенно ином значении. Осуждая обучение дворянских детей у невежественных учителей и воспитание под надзором крепостных дядек, Стародум говорит: «Мы видим все несчастные следствия дурного воспитания. Ну что для отечества может выйти из Митрофанушки, за которого невежды-родители платят еще и деньги невеждам-учителям? Сколько дворян-отцов, которые нравственное воспитание сынка своего поручают своему рабу, крепостному! Лет через пятнадцать и выходят вместо одного раба двое, старый дядька да молодой барин».[39]

Вопреки категорическому суждению Стародума (и Фонвизина) в «Капитанской дочке» все происходит иначе, по другим законам. «Дурное» (только не воспитание, а образование) не порождает «несчастных следствий». Пушкин не согласен с метафизическим представлением века Просвещения о прямой зависимости между поведением человека и его воспитанием в буквальном смысле этого понятия. Петр Андреевич Гринев, несмотря на «дурное» воспитание-образование, ведет себя так, как следует «честному человеку», потенциальный Митрофанушка

---

[38] Д. И. Фонвизин, Сочинения, т. I, ГИХЛ, М.—Л., 1959, стр. 153.
[39] Там же, стр. 168—169.

становится человеком «должности» (долга) и добродетели, дворянского долга и дворянской добродетели. Не сбывается в «Капитанской дочке» и другое предсказание Стародума — о результатах воспитания дворянского «сынка» крепостным «рабом».

Петр Андреевич Гринев предстает в повести Пушкина как представитель дворянского рода, как птенец из «дворянского гнезда», в котором есть изначально, в его природе заложенные, семейно-нравственные традиции, не подверженные никаким колебаниям или извращениям. Образованный Швабрин, изменяющий дворянскому понятию чести, оказывается у Пушкина, вполне по Фонвизину, продуктом того просвещения, о котором Стародум говорит Правдину: «Верь мне, что наука в развращенном человеке есть лютое оружие делать зло. Просвещение возвышает одну добродетельную душу».[40]

Но природу человеческую Пушкин понимает уже иначе, чем это представлялось Фонвизину и другим художникам века Просвещения, воспитанным в эстетических и этических представлениях классицизма. Для Пушкина герои его повести — это создание истории, притом не истории вообще, а именно русской истории, которую он (в общем справедливо) понимал иначе, чем историю таких стран, как Англия или Франция, и потому так резко возражал Полевому, пытавшемуся, по мнению Пушкина, применить идеи Тьерри и Гизо к русскому историческому процессу.

«Капитанская дочка» — это художественное выражение и аргумент в пользу заветной идеи Пушкина об исторической миссии русского просвещенного дворянства, как носителя новой, европейской культуры, культуры общественного поведения в том числе. «Человеческое» в Гриневе, как и в Савельиче, есть, по Пушкину, выражение «исторического», хотя не перекрывается им, а находится в сложных и не всегда расчленимых отношениях. «Зло» в «злом» человеке — большей частью результат воспитания, считает Фонвизин, понимая общественное поведение человека как следствие сформированного в нем воспитанием характера.

Такова, как нам представляется в самом общем виде, принципиальная разница между Пушкиным и Фонвизиным, между русским реализмом XIX в. и русским классицизмом XVIII в., между тем подходом к человеку, который стал возможен для Пушкина только в результате пройденной им школы романтического историзма и психологизма, и тем пониманием природы человека, которому остался верен Фонвизин, не принявший «Исповеди» Руссо — один из самых важных эстетических источников европейского романтизма.[41]

---

[40] Там же, стр. 169.

[41] См.: Ю. М. Лотман. Руссо и русская культура XVIII века. В кн.: Эпоха Просвещения. Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 255—257.

Из сказанного выше ясно, почему нам представляется неправомерным определение «Недоросля», несмотря на все неоспоримое значение этой комедии-сатиры в истории русской литературы и русской общественной мысли, как явления литературы реалистической, ибо то, что у нас еще продолжают называть элементами реализма, приобретает это значение только в системе реалистического художественного миропостижения, а никак не раньше.

Возвращаясь к вопросу, поставленному вначале, следует сказать, что предложенная нами постановка вопроса о классицизме должна быть проверена на совокупности литературного движения эпохи и только тогда из гипотезы — если приобретет необходимую доказательность — может превратиться в теорию, т. е. теоретически раскрыть действительные художественные принципы русского классицизма.

ГЛАВА II

Автор и тема в оде

Ода, в том ее виде и значении, какое она получила с середины 1730-х годов у Тредиаковского и затем у Ломоносова, рассматривается обычно как жанр, в максимальной степени отражающий безличностную, антииндивидуальную сущность литературы классицизма.

В литературном создании XIX и XX вв. ода как бы представляла собой русский классицизм, со всеми его несовершенствами и слабостями. Судьба оды в русской литературе — это и судьба самого классицизма. Ее неограниченное и неоспариваемое первенство среди других жанров и сокрушительное падение после полувекового господства — самое яркое выражение обусловленности развития одического жанра общим ходом развития русского классицизма в связи с особенностями движения национальной культуры в XVIII в.

Именно поэтому с оды всего естественнее начать анализ русского классицизма с помощью предложенного нами критерия — меры и степени проявления в каждом жанре подчеркнутого, ощутимого, нескрываемого отношения автора к его теме, к предмету изложения.

1

Оды Ломоносова уже к пушкинскому времени перестали читаться. Однако спор о Ломоносове, начавшийся еще в 1750-е годы, не был закончен. С особенной остротой вопрос о месте оды в живом движении русской поэзии был поставлен в 1824 г. Вильгельмом Кюхельбекером. Его статья «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» [1] явилась програм-

[1] «Мнемозина», СПб., 1824, ч. II, стр. 29—44. О значении этой статьи Кюхельбекера в истории русской критики см.: Ю. Н. Тынянов. Архаисты и новаторы. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 190—206; Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 215—222; В. Г. Базанов. Очерки декабристской литературы. Поэзия. ГИХЛ, М.—Л., 1961, стр. 270—274.

мным выступлением в защиту оды и одической традиции. Сопоставив современную ему элегическую поэзию и традицию русской оды от Ломоносова до Шихматова, Кюхельбекер отдает безусловное преимущество второй. «Лириками» в этой статье Кюхельбекер называет одических поэтов, применяя обычную для теории классицизма терминологию: «От Ломоносова до последнего преобразования нашей словесности Жуковским и его последователями у нас велось почти без промежутка поколение лириков, коих имена остались стяжанием потомства, коих творениями должна гордиться Россия. Ломоносов, Петров, Державин, Дмитриев, спутник и друг Державина — Капнист, некоторым образом Бобров, Востоков и в конце последнего десятилетия поэт, заслуживающий занять одно из первых мест на русском Парнасе, кн. Шихматов, — предводители сего мощного племени. Они в наше время почти не имели преемников».[2]

Далее Кюхельбекер дает теоретическое обоснование превосходства оды как жанра над другими жанрами: «Сила, свобода, вдохновение — необходимые три условия всякой поэзии. Лирическая поэзия вообще не что иное, как необыкновенное, то есть сильное, свободное, вдохновенное изложение *чувств самого писателя.* Из сего следует, что она тем превосходнее, чем более возвышается над событиями ежедневными, над низким языком черни, не знающей вдохновения. Всем требованиям, которые предлагает сие определение, вполне удовлетворяет одна *ода*, а посему без сомнения занимает первое место в лирической поэзии или, лучше сказать, одна совершенно заслуживает названия поэзии лирической».[3]

По мнению Кюхельбекера, русская одическая традиция разработала именно ту форму выражения высоких общественных чувств, которая стала опять необходима в эпоху переживаемого русским самосознанием подъема освободительных и свободолюбивых настроений. «В оде поэт бескорыстен: он не ничтожным событиям собственной жизни радуется, не об них сетует...», — пишет Кюхельбекер, противопоставляя оду элегии, где «стихотворец говорит о самом себе, о своих скорбях и наслаждениях».[4] Ода выражает нечто очень важное и значительное, общенациональное: «В оде поэт „вещает правду“ и суд Промысла, торжествует о величии родного края, мещет перуны в сопостатов, блажит праведника, клянет изверга».[5]

По убеждению Кюхельбекера, поэт в оде говорит не от своего имени, ибо чувства, которые он выражает, есть чувства общие, общенациональные; ода — это орудие политической борьбы и общественной деятельности, трибуна для высказывания граждан-

---

2 «Мнемозина», 1824, ч. II, стр. 29—30.
3 Там же, стр. 30.
4 Там же, стр. 31.
5 Там же.

ственных чувств и политических программ. Из предложенного Кюхельбекером определения поэтической сущности оды следовало одно, но важное и непременное правило: ода тогда только может быть действительно поэтическим произведением, когда поэт «радуется» и переживает как события собственной жизни то, что составляет содержание общественной жизни и политической борьбы его времени, когда он на стороне сил исторического прогресса, когда он твердо знает, кто является «извергом», а кто «праведником».

Развитием и продолжением этих положений Кюхельбекера явилась другая его статья, посвященная разбору поэмы С. А. Шихматова «Петр Великий»,[6] которую он называет значительным явлением русской поэзии своего времени. Кюхельбекер последовательно сравнивает эту поэму с одами Ломоносова и в степени художественной близости их видит и мерило достоинств поэмы, и основание для определения актуальности оды как жанра в свете задач и потребностей русской поэзии 1825 г.[7] По мнению Кюхельбекера, поэма Шихматова — это «лирико-эпическое творение», созданное «по образцу» похвальных од Ломоносова. В осмеянной и забытой поэме Шихматова Кюхельбекер услышал чувства и мысли самого поэта, увидел отражение его души, сквозь которую как бы пропущены были все события и герои истории. В этом Кюхельбекер усматривал сходство Шихматова и Ломоносова; творчество Ломоносова представлялось ему разительным примером такого поэтического «самовыражения»: «В творениях поэта всегда, нередко даже без его на то согласия, отражается он сам, отсвечиваются его собственный образ мыслей, его чувства, опыты, наклонности, любимые занятия. Так, например, многие места в одах Ломоносова являют его истинным сыном Севера, воспитанным на берегу Ледовитого океана, умом, который в младенчестве поражался грозными, дивными огнями и призраками полунощного неба».[8]

Энтузиастический призыв Кюхельбекера сделать одический принцип сочетания личного и общего, индивидуального и общенационального программой современной поэзии тогда же встретил самые энергичные возражения. Как известно, в числе убежденнейших его оппонентов был Пушкин. Воспользовавшись как поводом появлением в русском журнале перевода «Предисловия г. Лемонте к изданию басен Крылова с французскими и итальянскими переводами»,[9] Пушкин высказал свою точку зрения на оду вообще и на пригодность одической формы для совре-

[6] «Сын отечества», СПб., 1825, № XV, стр. 257—288; № XVI, стр. 357—387.

[7] Там же, № XV, стр. 274.

[8] Там же, № XVI, стр. 362.

[9] Там же, 1825, № XIII, стр. 67—87; № XIV, стр. 173—189.

менной литературы. При этом, так же как Кюхельбекер, Пушкин суждения об оде вообще высказывает как итог размышлений над одами Ломоносова. В своем обширном «Предисловии» Лемонте говорит о Ломоносове, в сущности, мимоходом и очень кратко: «Бедный рыбак, родившийся близ льдов архангельских, одаренный необыкновенной силою ума и дарования, подарил русских, за несколько лет до половины XVIII века, первою их Грамматикою, первым Словарем (?), первыми правилами и примерами поэзии».[10] В примечании он добавляет следующее: «Он (Ломоносов,— *И. С.*) был ум всеобъемлющий, поэт и прозаик, равно сведущий и в науках точных, и в искусствах изящных, превосходный и самостоятельный во многих родах. Оды его и переложения никем еще не превзойдены; отец российских писателей по сю пору исполин между ними». Переводчик «Предисловия» от себя добавил сентенциозное замечание: «Вот что говорит француз, но мы не читаем Ломоносова!!!».[11]

По мнению Пушкина, Лемонте не понял исторического значения Ломоносова: «Г-н Лемонте в одном замечании говорит о всеобъемлющем гении Ломоносова; но он взглянул не с настоящей точки на великого сподвижника великого Петра».[12] Если Лемонте утверждает, что Ломоносов равно значителен как ученый и как поэт, то Пушкин отказывается видеть в Ломоносове поэта: «Поэзия бывает исключительно страстью немногих, родившихся поэтами; она объемлет и поглощает все наблюдения, все усилия, все впечатления их жизни; но если мы станем исследовать жизнь Ломоносова, то найдем, что науки точные были всегда главным и любимым его занятием, стихотворство же иногда забавою, но чаще должностным упражнением. Мы напрасно искали бы в первом нашем лирике пламенных порывов чувства и воображения».[13] Именно ломоносовские оды царям имел в виду Пушкин, когда писал: «Мы напрасно искали бы в первом нашем лирике чувства и воображения».[14]

В конспекте ненаписанной статьи под условным названием «Возражение на статьи Кюхельбекера в „Мнемозине“» Пушкин подвел некоторый итог своим размышлениям и определил для оды весьма непочетное место в иерархии жанров. Он писал, что и ода и элегия «стоят на низших ступенях творчества» по сравнению с поэмой, трагедией, комедией: «Но плана нет в оде и не

---

[10] Там же, № XIII, стр. 69.

[11] Там же.

[12] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 32 («О предисловии г-на Лемонте к переводу басен Крылова»). О месте этой статьи в творчестве Пушкина см.: Б. В. Томашевский. Пушкин и народность. В кн.: Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. Изд. «Советский писатель», Л., 1960, стр. 28—40.

[13] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, стр. 32—33.

[14] Ср. у В. Перевощикова («Вестник Европы», 1822, № 18, стр. 102): «Ломоносов имел живое чувство, пламенное воображение».

может быть; единый план „Ада“ есть уже плод высокого гения. Какой план в Олимпийских одах Пиндара, какой план в „Водопаде“, лучшем произведении Державина? Ода исключает постоянный труд, без коего нет истинно великого».[15]

Таким образом, в споре Пушкина с Кюхельбекером столкнулись две точки зрения на оду: согласно одной, ода выражала «чувства самого писателя», согласно другой, ода — это только «должностное упражнение».

2

К началу 1840-х годов, через сто лет после своего возникновения в русской литературе, ода была уже мертвым жанром, и Белинский не был оригинален, когда писал в 1840 г. в статье «Разделение поэзии на роды и виды» об оде и ее главном недостатке — «длинноте»: «Хотя те же самые недостатки в Державине выкупаются иногда яркими проблесками сильного таланта, однако такие длинные оды его, как „Ода на взятие Измаила“, в целом невыносимо утомительны; самый „Водопад“ его трудно прочесть сразу. Что же касается до ораторских речей в стихах, которыми бессмертный Ломоносов пленял слух верных россов; до надутых пузырей реторического амфаза в „торжественных одах“ Петрова; до водяных разглагольствований Капниста, в которых он, по правилам реторики г. Кошанского, оплакивает свои утраты и „злополучия“; наконец, до торжественных и казенных лиропений Мерзлякова, читанных им на университетских актах: они годятся только для того, чтоб магнетически погружать душу читателей в тяжкую скуку и сонную апатию».[16]

Эта точка зрения на оду, как жанр «реторический» по преимуществу и совершенно поэтому непоэтический, утвердилась в критике, в историко-литературной науке, благодаря «Исторической хрестоматии» Галахова проникла в школьное преподавание русской литературы[17] и дожила до наших дней. Подобное мнение находим и в известном учебнике Д. Благого: «„Должностная“ установка ломоносовских од, необходимость восхвалений во что бы то ни стало также не могли не отозваться на них неблагоприятным образом, не могли не сообщить им известную одноцветность, монотонность. Это вело и к неизбежной „штампованности“ самого стиля од. Почти все они строятся по единому, как бы раз навсегда заданному себе поэтом чертежу-схеме... Элементы этой схемы, в той или иной последовательности, повто-

---

[15] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, стр. 42.

[16] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 47.

[17] См.: П. Н. Берков. Введение в изучение истории русской литературы XVIII века, ч. I. Очерки литературной историографии XVIII века. Изд. ЛГУ, Л., 1964, стр. 67—70.

ряются из оды в оду. Из оды же в оду повторяются почти одни и те же образы, метафоры, эпитеты. За исключением особо удавшихся од, получивших печать неотторжимой художественной индивидуальности, большинство их даже трудно отличить друг от друга. Отдельные куски одной оды можно порой почти без всякого изъяна перенести в другую».[18]

Поэзия XVIII в., и особенно ода, после Белинского надолго перестала быть предметом непосредственного читательского и даже исследовательского интереса. Казалось, что поэзия XVIII в. умерла навсегда. Однако интерес к ней сохранился среди историков литературы. И русская филологическая наука XIX в. много сделала для практического опровержения взгляда на оду торжественную как на жанр, совершенно оторванный от жизни, лишенный какого-либо практического отношения к действительности, к политической борьбе эпохи. Комментарии Я. К. Грота к Державину, Л. Н. Майкова к Василию Майкову, М. И. Сухомлина к Ломоносову представили достаточно материала для того, чтобы можно было отказаться от представлений об оде, возникших в пылу романтических битв против классицизма.

Однако действительное «воскрешение» поэзии XVIII в. произошло уже в XX в., когда она стала предметом внимания и интереса для тех поколений предреволюционных и особенно советских исследователей, поэтический вкус которых складывается в эпоху блистательного расцвета русской поэзии — в эпоху Блока и Маяковского. Поэты XX в. своим творчеством обновили представление о классическом пантеоне русской поэзии, заговорили о русском XVIII веке как особой, неповторимой эпохе художественного развития, сохранившей еще свежесть и силу непосредственного воздействия.

Вслед за поэтами пошли исследователи, обратившиеся к поэзии XVIII в. не для того, чтобы воспользоваться ею как материалом для биографических или социологических построений, а с тем, чтобы понять ее своеобразие и значение и определить ее место в истории национального художественного развития, в историко-литературном процессе.

Поворотный момент в истории изучения русской оды XVIII в. означен обращением к ее исследованию в середине 1920-х годов двух крупнейших исследователей истории русской поэзии — Ю. Н. Тынянова и Г. А. Гуковского. Оба они тогда принадлежали к так называемой формальной школе в литературоведении, оба от нее позднее отошли, чтобы принять самое плодотворное участие — первый в создании советской исторической романистики, второй в формировании и развитии советской историко-литературной науки о литературе XVIII в. и первой половины XIX в.

---

[18] Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века. Изд. «Просвещение», М., 1945, стр. 151—152. Ср. 4-е издание этой же книги (1960, стр. 181).

Формальная школа и формальный метод давно уже получили достаточно общую оценку в нашей науке. Напомню незаслуженно забытую работу П. П. Громова о Тынянове, где говорится о формальной школе в целом серьезно и с пониманием дела: «В своих анализах формальная школа попыталась внутреннее, душевное начало целиком выбросить. Представители этой школы хотели найти предельно объективные средства исследования, найти ту объективность, которая полностью, без остатка, определяла бы литературное произведение. Историчность, которой добивались, не могла быть полноценной. Вместо объективности получалась фатальность, автоматичность процесса, в котором не было места человеку с его общественными и духовными исканиями. Так получалось потому, что истории вне человеческой деятельности, конечно, нет. История немыслима без человека, исторического деятеля».[19]

И Тынянов, и Гуковский, хотя и с известными оттенками, разделяли многие принципы школы, и каждый по-своему справлялся с теми противоречиями, которые неизбежно возникали у исследователя, пытавшегося совместить изучение реального движения истории литературы с догматическими принципами формальной школы, с теми немногими положениями, которые рассматривались школою как вполне достаточный набор универсальных объяснений историко-литературного процесса любой эпохи и в любой стране.

Предложенная Г. А. Гуковским в 1923 г. характеристика принципов ломоносовского поэтического стиля была печатно изложена им в книге «Русская поэзия XVIII века»[20] и в некоторых одновременно с нею появившихся статьях. При определении принципов ломоносовского стиля Г. А. Гуковский исходит в равной степени из высказываний поэта теоретического характера и его поэтической практики: «Дополняя данные „Риторики" материалом других его статей и отдельных высказываний, мы можем воссоздать в общих чертах поэтическое мировоззрение Ломоносова».[21] Далее Г. А. Гуковский пишет: «Здесь мы имеем дело с самоутверждением поэтической речи как таковой, с осознанным стремлением демонстративно разрушить связь с практическим языком.

Существенным элементом организованной, литературной речи Ломоносов считает „украшения" ее, фигуры и тропы. Эти приемы речевой орнаментики рассматриваются в „Риторике" как необходимое мерило изящного слога; наилучший слог мыслится как наиболее ими насыщенный; наоборот, речь, лишенная „украшений", представляется ему непоэтической, недостаточной».[22]

[19] Павел Громов. Герой и время. Статьи о литературе и театре. Изд. «Советский писатель», Л., 1961, стр. 191—192.

[20] Г. А. Гуковский. Русская поэзия XVIII века. Изд. «Academia», Л., 1927, стр. 9—47.

[21] Там же, стр. 14.

[22] Там же, стр. 15.

Как нам кажется, из этих слов следует, что не «демонстративное стремление разрушить связь с практическим языком» — так в терминах школы определяет Г. А. Гуковский пафос Ломоносова,— а стремление создать поэзию «высокой» темы, героико-гражданственного пафоса, найти пути и способы выражения «высокой» темы через личность одического поэта определяет эстетическую природу поэзии Ломоносова и ее стилевые принципы.

Таким образом, уже здесь, в этой работе о Ломоносове, видно, как талантливое и тонкое определение существа литературной работы Ломоносова, найденное Г. А. Гуковским в результате его тщательных и многосторонних изучений русской поэзии XVIII в., противоречит еще разделяемому исследователем «школьному» представлению о литературном процессе. Дальнейшее изложение и сопоставление поэзии Ломоносова с его теоретическими суждениями по существу сохранило свое значение полностью до наших дней, оно принадлежит к числу тех историко-литературных открытий, которым суждена долгая жизнь именно в силу точности и проницательности этих наблюдений. Таково, например, указание Г. А. Гуковского на способ отбора слов в высоком слоге, примененный Ломоносовым: «Слова сочетаются не по принципу их значения, а по принципу отбора наивысшего в эмоциональной окраске семантического ряда. Рядом с славянизмом может стоять мифологическое имя, осуществляющее при простом понятии необыкновенное слово, связанное с представлением об античной древности, об Олимпе, т. е. вводящее в ряд опять-таки возвышенных ассоциаций. Таким же образом могут вводиться и научные термины и имена собственные, в смысле антономазии, в перифразе и т. п.».[23]

Г. А. Гуковский таким образом определяет то, что является пафосом поэзии Ломоносова: «Эмоциональная основа всей системы Ломоносова осмысляется им как тема каждого его произведения в целом; это — лирический подъем, восторг, являющийся единственной темой его поэзии и только получающий различные оттенки в тех или иных одах (а также и речах)... В зависимости от основной напряженной тематической стихии находится и строение тематического плана оды (или речи). В самом деле, восторженный пиит руководим в своем пении не разумом, но восхищением; его воображение парит, пролетает мигом пространство, время, нарушает логические связи, подобно молнии освещает сразу разнообразные места».[24]

В работе Ю. Н. Тынянова «Ода как ораторский жанр» ломоносовская ода рассматривается в свете истории этого жанра в русской литературе XVIII в. В своем изложении историко-литератур-

---

[23] Там же, стр. 16.
[24] Там же, стр. 17—18.

ного материала Ю. Н. Тынянов, так же как Г. А. Гуковский, пользуется теоретическими высказываниями Ломоносова для того, чтобы определить то, что он называет, согласно своим тогдашним теоретическим позициям, «установкой» и что можно было бы обозначить как эстетическое отношение к слову и стилю. Ю. Н. Тынянов пишет: «Ода, как витийственный жанр, слагалась из двух взаимодействующих начал: из начала наибольшего действия в каждое данное мгновение и из начала словесного развития, развертывания. Первое явилось определяющим для стиля оды, второе — для ее лирического сюжета; при этом лирическое сюжетосложение являлось результатом компромисса между последовательным логическим построением (построение «по силлогизму») и ассоциативным ходом сцепляющихся словесных масс».[25]

В отличие от Г. А. Гуковского, уделявшего большое внимание принципам ломоносовской лексики и общей конструкции оды, Ю. Н. Тынянов исследовал, как ломоносовская теория периодической ораторской речи получила своеобразное, особое осуществление в ломоносовской одической строфе.[26]

Употребление фигур и тропов, столь характерное для поэзии Ломоносова, Тынянов объясняет исходя из «установки»: «И семантика поэтического слова строится под углом установки; момент ораторского воздействия, вызывающий требование разнообразия, внезапности и неожиданности, приложенный к стиху, вызывает теорию образов; самою важною в слове является „сила совоображения“, „дарование с одною вещью, в уме представленною, купно воображать другие какие-нибудь, с нею сопряженные“».[27]

Таким образом, исследователи при близости некоторых положений все же существенно разошлись в определении самого главного, определяющего начала ломоносовского поэтического (одического) стиля; это расхождение, на наш взгляд, свидетельствует о сложности ломоносовской поэзии и невозможности свести ее к одному, все определяющему началу.

3

Общая характеристика оды и места в ней лирического «я» предложена Г. А. Гуковским: «Для Ломоносова носителем восторга, то есть единственным персонажем его лирической темы, является душа, пребывающая в состоянии сильнейшего аффекта, вознесенная к небесам, Парнасу; земные предметы не представляются

---

[25] Ю. Н. Тынянов. Архаисты и новаторы. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 52—53.

[26] Там же, стр. 54—59.

[27] Там же, стр. 62.

ее взору, восхищенному в Жилище Муз, все предстает пред ней увеличенным, возведенным в достоинство божественного».[28] Из этой характеристики эмоционального строя оды вытекает и определение ее структуры: «Ода распадается на ряд лирических отрывков, связанных чаще всего вставными строфами, в которых введена тема самого поэта, носителя лирического волнения».[29] Действительно, среди «действующих», условно говоря, персонажей ломоносовских од (царей, цариц, фигур христианской и античной мифологии) определенное место занимает и сам поэт. Его «я», порывы его вдохновения обусловливают смену лирических тем, повороты одического сюжета. Мармонтель даже высказался в том смысле, что ода — жанр драматический.[30] Так же как другие жанры литературы русского классицизма, как сатира например, ода использовала опыт предшествующего литературного развития, по-своему переработав поэтику других жанров, иногда даже не стихотворных. Ода, созданная поэтами русского классицизма, не была прямым продолжением панегирической поэзии Петровского времени при всем внешнем сходстве тем и общей идеологической направленности. В гораздо большей степени ода русского классицизма связана с поэтикой русской драмы 1710—1720-х годов, откуда одические поэты заимствовали конфликтность и драматизм, панегирической поэзии Петровского времени совершенно несвойственные.

Ломоносовская ода — это не единый лирический монолог; обычно она состоит из основного рассказа от имени одописца, прерываемого монологами-вставками персонажей: бога, природы, России, царей и цариц. Сам же автор, поэт, отношение которого к событиям является началом, связывающим воедино различные ее эпизоды, в одах Ломоносова, Сумарокова и других поэтов 1760—1770-х годов покажется очень мало индивидуализированным, если искать в нем собственно биографические черты, обычные в лирике со времен Пушкина. Даже в поздних одах Ломоносова (1760-е годы) черты облика поэта, какие-либо биографические данные появляются очень редко. Иногда это обращение к собственной «лире», к своему таланту, как например в оде 1761 г.:

Еще, еще бодрись, воспой,
Златая лира, дщерь Петрову,
Гласи и брани, и покой;
И, силу восприявши нову,
В преклонный век мой возлетай,
Младые лета превышай.[31]

[28] Г. А. Гуковский. Русская поэзия XVIII века, стр. 18.
[29] Там же.
[30] См.: Marmontel, Oeuvres complets, t. 9, Paris, 1787, p. 7 («Ода драматична, так как ее персонажи действуют. Сам поэт — актер в оде. . .»).
[31] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 8, Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 742.

Здесь впервые в поэзии Ломоносова появляется указание на его возраст — «преклонный век». Через несколько лет, в 1764 г., он скажет в оде и о своем возрасте и о тяжелой болезни:

Ни моего преклонность века,
Что слабит дух у человека,
Ниже́ гонящий в гроб недуг,
Ниже́ завистливы злодеи
Чрез вредны воспятят затеи
Почтительный к монархам дух.[32]

Но этим, собственно, и исчерпывается то, что мы можем узнать о биографии поэта из его од 1760-х годов. Свою поэтическую миссию Ломоносов видит в выражении общих мыслей и чувств, мыслей и чувств всей нации в целом. И с этим мерилом он подходит к оценке событий и деятелей, фигурирующих в его одах. Именно эта функция оды привлекла к ней внимание критиков и поэтов в преддекабристскую эпоху, когда революционная идея приняла форму идеи национально-освободительной.

Верный принципу выражения общего, а не частного, общенационального, а не индивидуального, Ломоносов и не пытается рассказать в одах свою биографию или изобразить свой индивидуальный облик. Ничего не меняет и появление «я» поэта, оно лишь означает точку зрения, определяемую общим отношением Ломоносова к теме данной оды.

Колебания между «мы» и «я» характерны для русской оды с ее первых шагов, с начального опыта в этом жанре Тредиаковского. Его ода «На сдачу Гданска» (1734) была первой «правильной одой», написанной в соответствии с теорией и практикой европейского классицизма и ближайшим образом по примеру знаменитой и считавшейся эталоном жанра оды Буало «На взятие Намюра».

В «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» (1734) Тредиаковский, однако, не высказался по одному очень существенному для оды вопросу: он не остановился на том, как должно идти в оде изложение, от чьего имени, от какого лица? Дальнейшее развитие русской оды во второй половине 1730-х годов показало, что стилистика ее допускала разные решения этой проблемы.

В одах Тредиаковского и его последователей (Витынского, М. Собакина, молодого Сумарокова) довольно скоро установились определенные черты композиции и тематики русской торжественной оды. Обычный адресат оды — императрица Анна Иоанновна, реже — кто-либо из знатных персон; восхваление подвигов и деяний адресата оды сопровождалось изложением определенной программы государственно-политических мероприятий, необходимых, по мнению поэта, для дальнейшего культурного прогресса страны

[32] Там же, стр. 789.

и нации. Наметились два типа разрешения главного для этого поэтического жанра вопроса: от чьего имени должно вестись изложение, кто должен обращаться к адресату оды? В одах 1730-х годов или сам поэт адресуется к Анне Иоанновне, предварительно оговорив свою боязнь осмелиться на это обращение, или вся Россия непосредственно обращается к венценосцу. Две оды Сумарокова 1739 г., адресованные к Анне Иоанновне, могут служить характерным примером колебаний в решении этого композиционно-стилистического вопроса.[33] В первой оде Сумароков говорит:

Как теперь начать Анну поздравляти,
Не могу когда слов таких сыскати,
Из которых ей похвалу сплетати,
Иль неволей *мне* будет промолчати?
Но смолчать нельзя! Что ж *мне* взять за средство,
Не умея ж петь, чтоб не впасти в бедство,
Тем, что ей должна похвала толика,
Коль она славна в свете и велика?
Хочется начать, трепещу, немея,
Страхом поражен, приступить не смея.
Я боюсь, когда ту начну хвалити,
Песней чтоб простой ту не прогневити.
О, сберися смысл, сколько ти возможно,
И трудись, трудись только осторожно,
Чтобы *мне* не впасть в винность несказапну, —
Поздравлять хочу ведь велику Анну.

Начав оду от своего собственного лица, Сумароков в 4-й строфе отказывается от такой формы изложения, объявляет, что «Корпус *наш* тебя чрез *мя* поздравляет», и «я» сменяется на «мы» в строфах 4—6-й с тем, чтобы в двух последних (7-й и 8-й) уступить уже прямой речи от имени кадетов.

Другая ода вся, кроме двух последних строф, представляет сплошной монолог (в шести строфах) России, обращенный к Анне Иоанновне и начинающийся в первой строфе:

О Россия, веселись, монархиню видя,
Совершенную в дарах на престоле сидя,
И, играя, возопий: «Анна мной владеет!
Чем против мя устоять никто не умеет,
Храбро имя всех от стран ею получаю.
Так я, льстя ли, сим ее ныне прославляю,
Прославляя ж, мне нельзя громко не вскричати:
Анна, о изволь вовек мною ты владати!..».

В одах Ломоносова 1739—1741 гг. мы видим те же колебания и те же поиски. Он не сразу решается утвердить окончательно свое право поэта говорить от собственного имени.

---

[33] Цит. по перепечатке П. Н. Беркова в издании: А. С. Сумароков, Избранные произведения, изд. «Советский писатель», Л., 1957 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 49—53.

Оду Иоанну Антоновичу от 12 августа 1741 г. произносит «веселящаяся Россия», в оде «Первые трофеи» та же «безличная», без какого бы то ни было «я», форма изложения. Но уже в оде 1742 г. «На прибытие Петра Федоровича»[34] появляется авторское «я»:

И *мой* отрады полный ум,
Восхитив тем, в восторг приводит.
. . . .
Поданна хочет мысль *моя*
Воспеть довольств драгих причину.
. . . .
Но спешно толь куда восходит
Внезапно *мой* плененный взор?..
. . . .
Я Деву в солнце зрю стоящу,
Рукою отрока держащу.

Но и здесь наряду с «я» изложение ведется от «мы» («нам», «нас») и такая «безличная» форма преобладает; Ломоносов как будто не решается взять на себя целиком все содержание оды, все высказываемые в ней чувства и мысли:

Восставил *нам* Петрово племя
И *нашей* скорби дал конец
. . . .
Спокойно слушай Аполлона
И тем веселья *нам* прибавь
. . . .
Любовь рождает в *нас* велику,
Что купно с ревностью горит
. . . .
Петровой крови плод прекрасный,
День твоего прихода к *нам*
Без ветра и тумана, ясный,
Представил знак талану сам,
Стихии сами то являют,
В тебе сердца что *наши* чают.
. . . .
Казал весны приятной след,
Как ждали *мы* тебя всечасно
. . . .
Что после первых света дней
Такого счастья не бывало,
Что *нам* чрез тую небо дало.
. . . .
Спокойство царствует в брегах
Забавы все ликуют с *нами*.

В дальнейшем Ломоносов разрабатывает оба направления в постановке одического «рассказа». В оде «На день рождения Елисаветы Петровны» (1746) высказываний от «я» меньше, так как в ней звучат «голоса» «натуры», «России», «наук», которым поэт как бы уступает место. В оде 1747 г. вообще нет обращения

---

[34] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 8, стр. 60—67 (цитируется первая редакция оды).

от «я», а только «мы», «наш дух», «нам» и т. д. Проследить какую-либо закономерность в этих переходах от одного вида речеведения к другому вряд ли возможно. Именно неопределенность, как бы случайность этих переходов составляет самое существо лирического рассказа в ломоносовской оде и сохраняется до последних его работ в этом жанре. Так, в оде на новый, 1764-й год[35] встречаются в равном количестве и «я» и «мы»:

Пою наставший год: он славен,
Он будет красота веков

. . . .

Не обинуясь, предвещаю,
Что глас *мой* править поручаю
Послушнице твоей — судьбе

. . . .

И для похвал Екатерины,
Как *наша* радость, расцветай

. . . .

Среди торжественного звуку
О ревности *моей* уверь,
Что ныне, чтя Петрову внуку,
Пою, как пел Петрову дщерь.

. . . .

Я слышу нимф поющих гласы,
Носящих сладкия плоды

. . . .

Какого *мы* добра представить
Не можем и творца прославить,
Толикие дары прияв.

. . . .

Предвидя общие напасти,
Чем угрожали вредны страсти,
Готова с *нами* пострадать,
Чрез отменитое геройство,
Себе и *нам* дала спокойство,
Как истинная чадам мать.

. . . .

Блаженны *мы*, что ей послушны:
Покорность *наша* — к счастью путь!

. . . .

Твой труд — для *нас* обогащенье,
Мы чтим стеною подвиг твой

. . . .

Ко *мне* пророчицы согласны,
Костальския сестры прекрасны,
С Парнаса льют и глас и свет.

Совершенно сходны с одами Ломоносова в этом отношении оды Сумарокова. И в них чередование «мы» и «я» почти не поддается какой-либо классификации, какому-либо смысловому определению. Элемент случайности явно преобладает над закономерностью.

Так, в «Оде Елисавете перьвой на день ее рождения 1755 года декабря 18 дня» употребляемые «я» и «мы» (и производные от

---

[35] Там же, стр. 788—796.

них) распределяются следующим образом. Первые две строфы оды написаны от «нас», т. е. от общественного мнения нации:

Благословенны *наши* лета.
Ликуй, блаженная страна!
. . . .
О день, исполненный утехи,
Великого Петра успехи,
Тобою славят *нашу* часть.
Ты *наше* время наслаждаешь,
Тобою россов век цветет,
Ты новы силы в *нас* рождаешь,
Тобой прекрасное стал свет.
Презренны сих времен морозы,
Нам мнятся на полях быть розы,
И мнится, что растут плоды;
Играют реки с берегами,
Забвен под *нашими* ногами
Окаменелый ток воды.[36]

Такова же картина и в следующих строфах. «Я» первый раз появляется только в 9-й строфе (всего в оде их 18) при воспоминании о Полтаве:

Внимаю звуки *я* тогдашни.[37]

Характерно, что, перепечатывая эту оду в 1770 г., Сумароков ее сильно сократил, но совершенно ничего не изменил в соотношении «я» и «мы».

В одах 1760-х годов у Сумарокова сохраняется неизменной характерная для русской оды неопределенность «я» и «мы».

В одах Василия Майкова начала 1760-х годов «я» вообще не появляется, присутствует только «мы». Он пишет в оде Екатерине 1763 г.:

Блаженны сю *мы*, как прежде
Елисаветой были *мы*,
И веселимся, зря в надежде,
Что Павел всех пленит умы:
В его младенческом уж взгляде,
Россиян к общей всех отраде,
Премудрость матерня цветет;
Сего осталось *нам* желати,
Чтоб мог он свету показати,
Каков отца его был дед.[38]

В «Оде на случай избрания депутатов для сочинения проекта нового уложения 1767 года» появляется уже «я» вперемежку с «мы». То же наблюдается и во всех последующих одах Василия Майкова, до 1776 г. Ничем не отличаются в этом смысле и оды М. Н. Муравьева середины 1770-х годов, как например его «Ода

[36] А. П. Сумароков, Избранные произведения, стр. 487.
[37] Там же, стр. 489.
[38] В. И. Майков, Избранные произведения, Вступит. статья, подготовка текста и примечания А. В. Западова, изд. «Советский писатель», М.—Л., 1966 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 194.

на замирение с Портою Отоманскою» (1774), а также оды Державина 1770-х годов, такие как «На бракосочетание великого князя Павла Петровича с Наталией Алексеевной» (1773), «На день рождения ее величества, сочиненная во время войны и бунта 1774 года».

Ничего нового в этом отношении не внес в структуру оды и Василий Петров. В своих одах 1760—1770-х годов, начиная с «Оды на карусель», он столь же свободно ведет изложение от «мы» и «я», как и все остальные одические поэты. Оба эти местоимения могут стоять рядом, в одной строфе, не разрушая общего эмоционально-стилистического строя оды. Так, в оде «На всевожделенное рождение великого князя Александра Павловича» в 6-й строфе говорится:

Кий звук *я* слышу издалеча?
Не *наши* ль окрест где враги? [39]

Но в более поздних одах Петрова, написанных уже после державинской реформы этого жанра, вообще исчезает «я». В оде «На взятие Очакова» (1788) изложение идет «обезличенно», так же как в оде «На взятие Измаила» (1790). Петров не захотел подражать Державину; наоборот, он подчеркнул то, что считал наиболее важной чертой одического стиля, — его одержимость надындивидуальными, общими чувствами.

Из сказанного не следует, что Петров вообще не внес ничего нового. Привнесенная им «картинность» существенно видоизменяла стилистику оды, но самый тип, так сказать, одического поэта остался тем же.

Система неопределенных отношений между «я» и «мы», установившаяся в одах Ломоносова и большинства его последователей в этом жанре, не способствовала созданию биографического образа поэта. Поэтому в одах 1740—1770-х годов вырабатывается особая определенность того «я», от имени которого ведется изложение. Это не историческая, не социальная, не психологическая определенность поэтического «я», а скорей всего определенность национальная или, точнее, общенациональная. Право Ломоносова давать «уроки царям» мотивировано и обусловлено тем, что он вывыступает от имени всей России, всей нации, а не какого-либо сословия ее, не какой-либо определенной социальной категории.

Но ведь «разговор» с царями и властителями предопределен самим жанром оды. В чем же здесь своеобразие ломоносовской разработки одического «я» и его роли в композиции оды?

Сила и мощь ломоносовского поэтического «я» — в его уверенности, что он вправе говорить от имени нации и выражать ее чувства. Поэтому Ломоносов свою поэзию считал выражением общего, а не индивидуального чувства:

---

[39] В. Петров, Сочинения, т. I, СПб., 1811, стр. 147.

Творец и царь небес безмерных,
Источник лет, веков отец,
Услышь глас россиян верных
И чисту искренность сердец! [40]

«Глас россиян верных», о котором говорится в этой строфе, это ведь и есть ода самого Ломоносова, вся посвященная подробному изложению того, чего ждет вместе со всеми «россиянами» поэт от наследника престола, носителя имени Петра.

Перейти от общего к частному и индивидуальному, от голоса нации к выражению индивидуальной страсти значило, по мнению Ломоносова, из мира вечных ценностей перейти в сферу эгоистических интересов сословий и людей; это значило превратить поэзию из силы, равновеликой государству, религии, истории, в забаву, игрушку, прихоть. В этом смысле Ломоносов не похож на поэтов-романтиков 1820—1830-х годов, для которых индивидуальное переживание равнялось по своему значению космической катастрофе. Но взятая им на себя поэтическая миссия выражения «гласа россиян» свидетельствовала об очень высоком понимании общественной роли его собственной поэтической личности.

Поэт в русской оде 1730—1740-х годов, особенно у Ломоносова, выражает общие мысли и чувства как свои, личные, он выражает их как свое отношение ко всему, о чем говорится в оде. И как поэтическое выражение личного отношения автора оды к ее, условно говоря, содержанию Ломоносовым была создана ее особая, оригинальная конструкция, не предусмотренная ни древними, ни новейшими авторами «Риторик» и «Поэтик».

4

На чем же держится ода, каков же основной принцип ее конструкции? Что делает ее не простым логическим развитием определенной мысли, не «риторическим» упражнением на заданную тему, а поэтическим произведением?

Ни в одной европейской литературе, из числа тех, на которые равнялись и с которыми мерялись создатели новой русской литературы, ода не получила столь многообразного развития и не стала таким важным поэтическим жанром, как в литературе русской. Ломоносову принадлежит очень весомая историческая заслуга превращения торжественной оды, жанра официозного, в такой поэтический жанр, который вобрал в себя основную идейную проблематику эпохи и выразил ее с огромной художественной силой. Ода обычно приурочивалась к какому-либо официальному событию (дню рождения или годовщине вступления на престол царствующей особы) и подносилась от имени Академии наук. Отсюда комплиментарный тон оды, неизбежные и обязательные

---

[40] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 8, стр. 109.

в ней похвалы тому, кто в данный момент занимал царский престол. Наличие этих обязательных, ритуальных похвал дало позднее повод обвинять Ломоносова в лести и несправедливых похвалах в адрес невежественной, вздорной и ленивой Елизаветы Петровны, на царствование которой (1741 — 1761) в основном и приходится его поэтическая деятельность. Упрекавшие Ломоносова в «неправедных похвалах», в том числе и Радищев, не замечали, что похвалы у Ломоносова, как правило, носят характер условный и относятся не столько к настоящему, сколько к будущему. Ломоносов как бы говорит в своих одах: настоящее России удивительно, но если ты, государыня, осуществишь то-то и то-то, тогда уж Россия расцветет, в ней разовьются науки, начнется невиданный прогресс промышленности и твое имя никогда не забудут потомки. В сущности, каждая ода Ломоносова это не похвала, а программа тех политических и культурных мероприятий, которые, по его мнению, должно было осуществить русское правительство, если оно действительно хотело блага нации. Такая общественная программность ломоносовской оды навсегда предопределила особый характер этого жанра на русской почве. Вплоть до «Вольности» (1817) Пушкина и «К Ермолову» (1822) Рылеева русская ода сохраняет свой особый характер, предуказанный ей Ломоносовым, — политическую программность и обращенность к будущему.

Приуроченность оды к официальной дате не мешала Ломоносову в определении ее конкретной темы. Он мог посвятить оду внешней или внутренней политике, вопросам войны и мира, поощрению наук и т. д. И еще свободнее чувствовал себя Ломоносов в построении оды как поэтического произведения. В моей работе «Поэтический стиль Ломоносова» изложены наблюдения над композицией ломоносовских од, в которых, как я показал, принят словесно-тематический принцип построения.[41]

В ломоносовской оде единство структуры достигается двояким путем: введением прямых высказываний автора, поэта-лирика, и развитием в оде одной или двух основных тем, выраженных повторяющимися на протяжении всей оды одинаковыми или близкими опорными словами.

Так, в оде 1748 г.[42] единство ее основано на сквозной теме — борьбе двух контрастных начал: спокойствия (мира) и огня как разрушительной силы.

Темой спокойствия, мира, благополучия ода начинается:

Заря багряною рукою
От утренних *спокойных* вод
Выводит с солнцем за собою
Твоей державы новый год.

---

[41] И. З. Серман. Поэтический стиль Ломоносова. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 117—128.

[42] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 8, стр. 215—225.

Во 2-й строфе эта тема спокойствия (мира) развивается как пожелание:

И реки да текут *спокойно*
В тебе послушных берегах.

В следующей, 3-й строфе спокойствие замещается своим главным синонимом:

Да всех глубокий *мир* питает.

В строфе 10-й после вводного эпизода — воспоминания о елизаветинском перевороте 1742 г. — мир распространяется из России на всю Европу:

Но *море* нашей *тишины*
Уже пределы превосходит,
Своим избытком *мир* наводит,
Разлившись в западны страны.

«Море тишины», если последовательно реализовать эту метафору, может разлиться, залить, наводнить и всю Европу, перелившись через границы (пределы) России.

И далее, в 13-й строфе, мирная политика Елизаветы оценивается поэтому даже выше ее побед (в войне со Швецией, например):

Победы ль славить мысль течет,
Как пали готы пред тобою?
Но больше мирною рукою
Ты целый удивила свет.

Контрастно теме мира и покоя развивается в оде тема огня, бури, разрушения. Она появляется во 2-й строфе, вслед за строками о спокойствии:

Вражда и злость да истребится,
И огнь и меч да удалится
От стран твоих и всякий вред...

В 4-й и 5-й строфах эта тема огня—бури получает очень сложное развитие. От общей характеристики того времени, когда музам (т. е. науке и литературе) в России жилось плохо и трудно (имеется в виду предшествующее царствование и начало елизаветинского правления), Ломоносов переходит к воспоминаниям о печальном, но все же не таком уж значительном событии — о пожаре в здании Академии наук:

И вам, возлюбленные музы,
За горьки слезы и за страх,
За грозно время и плачевно,
Да будет радость повседневно,
При невских обновясь струях.
Годину ту воспоминая,
Среди утех мятется ум!
Еще крутится мгла густая,
Еще наносит страшный шум!
Там буря искры завивает

И алчный пламень пожирает
Минервин с громким треском храм!
Как медь в горниле, небо рдится!
Богатство разума стремится
На низ к трепещущим ногам! [43]

Этот мотив огня-губителя возникает вновь в строфе 22-й, где говорится о пожаре 1748 г.

В 6-й и 7-й строфах Ломоносов вновь возвращается ко временам, предшествовавшим царствованию Елизаветы, и к ее перевороту, представляя его как смену тьмы светом:

Когда в отеческой короне
Блеснула на российском троне
Яснее дня Елисавет,
Как ночь на полдень пременилась,
Как осень нам с весной сравнилась,
И тьма произвела нам свет.

Эта новая тема — света, побеждающего тьму, — является вариацией темы огня как разрушительной силы, бури, пожара, пламени. В образе света, блеснувшего во тьме, света, сменившего мрак угнетения, реализуется еще один возможный смысл темы огня: возникает образ доброго огня, освещающего, согревающего, огня-созидателя, а не огня-разрушителя.

Огонь, подчиненный разуму, огонь в руках тех, кто защищает право и мир, становится орудием восстановления справедливости:

«Се нашею, — рекла, — рукою
Лежит поверженный Азов;
Рушитель нашего покою
Огнем казнен среди валов».

Тема огня во всех ее различных воплощениях и оттенках является тем стержнем, который скрепляет большое «тело» оды (240 строк) в одно, единое произведение, придает ей органическое внутреннее единство, без учета которого нельзя понять ни ее общий смысл, ни значение отдельных строф и строк.

Словесно-тематическое построение ломоносовских од представляет собой особую, оригинальную форму воплощения их содержания. Ломоносов не довольствуется простым, последовательным изложением своих идей, какой-либо конкретной политической программой. Он хочет, чтобы читатель воспринял эмоционально, а не только логически его, поэта, чувства и идеи. Ему нужно взволновать читателя, а не только поразить его ум. Именно поэтому развитие поэтической идеи оды осуществляется через конфликт, через столкновение двух полярностей, двух противоположностей (в данном случае — спокойствия и разрушения, мира

---

[43] Эти строки прокомментированы в академическом издании; здесь речь идет о том, что во время пожара в типографии Академии наук отпечатанные листы валялись на земле.

и огня), завершающееся, как правило, конечной победой сил разума и добра (в данном случае мира и спокойствия над огнем и разрушением).

Авторское отношение к данной одической картине вселенной выражается не только и не столько в его собственных оценочных суждениях, сколько в его явно выраженной позиции по отношению к борющимся в оде силам. Одический поэт предстает перед нами как единственный персонаж поэтической драмы, назначение которого не только высказать свое отношение к борющимся силам, но и объективно изобразить размах, масштаб, напряженность самой борьбы. Так, например, ода «На день восшествия на престол Елисаветы Петровны» (1752),[44] касающаяся различнейших вопросов государственной жизни России, построена вся на теме света, который распространяет вокруг себя Елизавета Петровна, — света, который переносно, метафорически обозначает воздействие тех или иных мероприятий правительства на жизнь нации:

Российско *Солнце* на восходе
В сей обще вожделенный день
Прогнало в ревностном народе
И ночи и печали тень.

. . . .

Что часто *солнечным* сравняем
Тебя, монархиня, лучам,
От нужных дел не прибегаем
К однем толь много крат речам:
Когда ни начинаем слово,
Сияние в тебе зрим ново
И нову красоту доброт;
Лишь только ум к тебе возводим,
Мы ясность *солнечну* находим
И многих теплоту щедрот.

. . . .

Так ты, монархиня, *сияешь*
В концы державы твоея,
Когда по оным протекаешь,
Отраду, радость, жизнь дая.

. . . .

Являешь *полдень* над Москвой,
Ты многим, как *заря*, восходишь,
Иным прохладну тень наводишь
И обще всем даешь покой.

. . . .

Иной, от старости нагбенный,
Простерть старается хребет,
Главу и очи утомленны
Возводит, где твой блещет *свет*.

. . . .

Колико множество народа
Тебе во сретенье течет!
Встают верхи Рифейски выше:
Течет Двина, Днепр, Волга тише,
Желая твой увидеть *свет*.

---

[44] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 8, стр. 498—501.

. . . .
Коль славными она делами
Петров распространила град,
И как, о *светлом* оной взоре
Возвеселясь, подвиглось море,
И к звуку приложило шум.
Каким необычайным треском,
Каким *молниевидным блеском*
Восхитился внезапно ум?

Таким образом, тема света сложно варьируется в данной оде, свет замещается и конкретными картинами (фейерверк), и общими понятиями-синонимами (сияние, заря, полдень), и производными однокоренными словами (светило, светло), и это придает оде единство внутреннее, поэтическое при внутренне подразумеваемой конфликтности.

Изображение двух противоборствующих начал в одах Ломоносова (в оде 1752 г. тема света предполагает противостоящую ей, контрастную тему тьмы) придавало им конфликтность и драматизм, сообщало позиции самого одического поэта особую конкретность. Ломоносовский одический поэт своим творчеством давал оценку борьбе, изображавшейся в оде, предлагал свое решение конфликтов и противоречий истории или мысли. Лирическое «я» Ломоносова — это «я» судьи и пророка, которому открыты высшие истины, скрытые от непоэтов. С особенной силой этот образ ломоносовского поэта проявился в его же одах духовных, переложениях псалмов и других книг Библии.

Поэтическая, а не должностная природа ломоносовской оды может быть показана сравнением с другими стихотворными жанрами, которые Ломоносов разрабатывал одновременно с одами, на том же тематическом материале. Одним из таких жанров является стихотворная надпись. Надписи, как и оды, создавались к определенной дате, но в отличие от оды они выполняли функцию пояснения к иллюминациям и фейерверкам, отличавшимся в XVIII в. большой сложностью, разнообразием и замысловатостью. Несмотря на служебность этого жанра, Ломоносов рассматривал надписи как вид литературного творчества, включал их в собрания своих сочинений и тщательно редактировал. Современники их очень ценили. Автор «Известия о некоторых русских писателях» (1768), называя оды Ломоносова «образцовыми в своем роде» сочинениями, о его надписях писал так: «Даже краткие его надписи на разные события достойны его великого гения. Некоторые из них содержат часто превосходно выраженную в двух стихах самую возвышенную эпическую мысль».[45] Н. И. Новиков в «Опытах исторического словаря» (1772) писал о Ломоносове: «Его похвальные оды, надписи, поэма „Петр Ве-

---

[45] См.: П. А. Ефремов. Материалы для истории русской литературы. СПб., 1867, стр. 131.

ликий“ и похвальные слова принесли ему бессмертную славу»,[46] т. е. отнес надписи к лучшему в наследии Ломоносова.

Задолго до того как Ломоносову стали поручать составление надписей, разработка проектов иллюминаций и фейерверков сделалась одной из важных государственных обязанностей Академии наук. Г. Е. Павлова хорошо объяснила политическое значение, которое придавалось иллюминациям и фейерверкам в XVIII в.[47]

Надписи служили Ломоносову дополнительной экспериментальной стилистической базой. В них он применял и проверял некоторые свои стилистические приемы. В пору наибольшего успеха ломоносовских надписей их размер увеличился, и они претерпели стилистические изменения. Из небольших по объему стихотворных довесков к иллюминационному зрелищу они превращались в пространные стихотворные произведения жанра посланий («писем»), или епистол, как их называли в русской поэзии того времени.

Первые три года (1747—1749) ломоносовская надпись (большей частью переводная) имеет не больше 4—6 строк. Очень редко она состоит из 8 строк. С 1750 г. чаще появляются надписи в 12 и 14 строк. Самые большие надписи Ломоносов пишет в 1753 г. (год его наибольших успехов как составителя проектов). Надпись «На день тезоименитства... Елисаветы Петровны 1753 года» содержит 48 строк: «В иллюминационной практике того времени это был первый случай, когда надпись (обычно 4—14 стихов) разрослась до таких крупных размеров. В дальнейшем сочинение таких пространных надписей вошло в обычай, которому стал следовать и Штелин».[48] Такой же величины надпись «На день восшествия на престол... Елисаветы Петровны 1753 года». Другие надписи 1753—1754 гг. не так велики, но средний их размер — 24 строки, т. е. в 4 раза больше, чем средний размер надписей 1747—1749 гг.

Ломоносовские надписи конца 1740-х годов в какой-то мере имеют стилистико-экспериментальный характер. В рамках этой малой формы Ломоносов как бы испытывает и проверяет свои стилистические принципы (отбор лексики, систему тропов), только что изложенные в «Риторике» (1747). Малая форма требовала особенного внимания к каждому слову, к каждому обороту; в ней нужно было выработать эпиграмматическую сжатость и точность выражения мысли.

---

[46] Н. И. Новиков, Избранные сочинения, ГИХЛ, М.—Л., 1951, стр. 323.

[47] Г. Е. Павлова. Проекты иллюминации Ломоносова. В кн.: Ломоносов. Сборник статей и материалов, т. IV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 220—221.

[48] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 8, стр. 1011.

Такая конденсация стилистических средств очень заметна, например, в надписи «На иллуминацию, представленную в торжественный день восшествия на всероссийский престол ее величества 1747 г., перед Зимним домом», где была изображена «кристальная гора, а на ней императорский престол с около стоящими императорскими на столпах признаками, а над троном вензловое имя ее величества»:

Как вечная гора стоит блаженство наше,
Крепчае мрамора, рубина много краше.
И твой, монархиня, престол благословен,
На нашей верности недвижно утвержден.
Пусть мнимая других свобода угнетает,
Нас рабство под твоей державой возвышает.[49]

Надпись эта вошла в «Собрание разных сочинений» 1751 г., так как она не перевод, а совершенно самостоятельное развитие краткой латинской надписи, в таком виде переведенной Лебедевым: «Утверждается на любви и верности подданных».[50] Как собственное произведение, а не перевод «чужого», надпись эту Ломоносов внимательно доработал, перед тем как поместить ее в собрание сочинений. Строка

На нашей верности недвижно утвержден

в рукописи, с которой печаталась надпись в 1751 г., читалась так:

На нашей верности вовеки утвержден.

Эта надпись, как и другие, была для Ломоносова своеобразной лабораторией, где он пробовал самые различные виды поэтической изобразительности. Она состоит из сравнения — метафоры — антитезы: «как вечная гора... блаженство» (сравнение), «престол... на... верности ... утвержден» (метафора), «других свобода угнетает, нас рабство... возвышает» (антитеза).

Некоторые надписи Ломоносов строил на очень полюбившемся ему приеме семантической игры со звуковой формой слов и омонимическими их значениями. В «Риторике» 1744 г. Ломоносов привел такой пример осмысления имени. Он писал: «Знаменование (значение, — *И. С.*) имени подает витиеватые речи, когда оно уподоблено будет делам самой той персоны, которая оным называется, например:

Цесарь, ты врагов сечешь удобно,
Имя в том делам твоим подобно».[51]

В «Риторике» 1747 г. Ломоносов привел несколько различных примеров такого использования семантики имени: «От знаменования имени замысловатые речи составляются: 1) Когда

---

[49] Там же, стр. 195.
[50] Там же, стр. 936.
[51] Там же, т. 7, 1956, стр. 46—47.

свойства или дела той вещи или человека уподоблены будут тому, что имя значит:

Кесарь, ты сечешь врагов удобно,
Имя в том делам твоим подобно.

Ибо латинское имя caesar происходит от глагола caedo — секу.

2) Когда чрез преложение письмен произведенное знаменование сносится с действием или свойством той вещи, которая подлинным именем сложенной анаграммы называется, например:

По правде целый мир назваться может Рим:
Он весь мир покорил оружием своим.

3) Когда одно имя в отменных наклонениях само себе противным представляется:

Иные петлею от петли убегают
И смертию себя от смерти избавляют».[52]

В соответствии с теорией Ломоносова надпись «На иллюминацию в день тезоименитства императрицы 1748 года... на которой изображен был фонтан, а по сторонам храмы мира и войны» вся построена на игре со значениями слов:

Богиня красотой, породой ты богиня,
Повсюду громкими делами героиня,
Ты мать щедротами, ты именем покой:
Смущенный бранью мир мирит господь тобой.
Российска тишина пределы превосходит
И льет избыток свой в окрестные страны:
Воюет воинство твое против войны;
Оружие твое Европе мир приводит.[53]

Надпись эта содержит все указанные в «Риторике» примеры «замысловатых» речей. «Ты именем покой», т. е. дела человека уподоблены тому, что его имя значит: имя Елизаветы, как считал Ломоносов, в древнееврейском означало «мир», «покой». Такое же осмысление имени Елизаветы он ввел в оду 1759 г.:

Как в имени твоем Предвечный
Поставил нам покоя сень.[54]

До Ломоносова в русской поэзии примеры такого осмысления имен собственных можно найти у Прокоповича и Тредиаковского. Последний для этого пользовался древнееврейским значением имени Анна — «благодать» (см. «Песнь сочинена в Гамбурге к торжественному праздновванию коронации... Анны Иоанновны... августа 10... 1730»):

---

[52] Там же, стр. 209.
[53] Там же, т. 8, стр. 210.
[54] Там же, стр. 649.

Се благодать всем от небес лиется:
Что днесь венцем Анна вязется.[55]

Или в несколько иной форме в «Оде о сдаче Гданска» (1734):

Европейска и азийска
Златовидный солнца луч!
О! монархиня Российска,
Сей блаженства есть твой ключ,
Что подда́нным толь любезна
И владычеством полезна![56]

Здесь имя Анна Тредиаковский переводит как «блаженство».[57]

Оборот «бранью мир мирит» часто встречается в одах; много примеров такого рода повторений «слов... либо тождественных, либо сходных по основе» привел Ю. Н. Тынянов:[58]

Долы скрыты *далиной*...
К *хвале* твоих доброт *прехвальных*...
Твоей для *славы* лишь бы *слыло*...
Превысить хочет *вышню* власть...
Успело твой *отпор попрать*...

Ломоносов также применяет в надписи 1748 г. «отменные наклонения» одного имени, когда оно «само себе противным представляется»:

Воюет воинство твое против войны.

Стиль и содержание надписей меняются, когда Ломоносов переносит в них опыт своего «Письма о пользе стекла» (1752).

В надписях, создававшихся с 1752 г., Ломоносов отказывается от характерных для его оды тропов, особенно от метафоры. В этом жанре, с его прямой дидактикой и небольшими возможностями варьирования основной темы, без простора для лирических отступлений и отходов от главной темы, Ломоносов применяет риторические фигуры собственно ораторского характера — развернутые сравнения, аллегории, антитезы. Некоторые из его надписей представляют собой одно развернутое сравнение. Такова надпись «На иллюминацию в тезоименитство императрицы Елисаветы Петровны, 1752 года», в которой Елизавета Петровна, вернее ее мирная политика, сравнивается с грандиозным Родосским маяком:

Желая некогда преславный остров Род
Пловущих по морю спасать от непогод,
Себе хвалу снискать, другим давать отраду,

---

[55] В. К. Тредиаковский, Избранные произведения, изд. «Советский писатель», М.—Л., 1963 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 55.
[56] Там же, стр. 454—455.
[57] См. комментарий П. Н. Беркова в кн.: В. Тредиаковский, М. Ломоносов, А. Сумароков, Стихотворения, изд. «Советский писатель», Л., 1935 (Библиотека поэта. Малая серия), стр. 248.
[58] Ю. Н. Тынянов. Архаисты и новаторы, стр. 65.

Поставил на брегу пречудную громаду.
Великий исполин седмидесят лактей
Светильник чрез всю ночь держал поверх зыбей,
Далече блеск пускал чрез море неустройно
И корабли вводил в пристанище спокойно.
Ты именем и всем, монархиня, покой,
Твой слух, как исполин, касаясь звезд главой,
Лучом доброт твоих вселенну освещает;
И именем Восток и Запад наполняет:
«Спасайтесь здесь от бурь; у нас Елисавет
Отраду в тишине с довольством подает».[59]

Естественно, что в отличие от оды 1752 г., анализ которой представлен выше, в этой надписи авторская мысль выражена прямо, авторское отношение высказано в последовательно-логической форме, а не в виде контрастного изображения мира в борении, в конфликте, каким он предстает в одах. В надписях «риторика» в собственном смысле заменяет поэтическую форму од.

Иногда в надписи центральное положение занимают отрицательные сравнения, расположенные последовательно:

Не кровию земля кипящей обагрилась,
Но в радости струях Россия насладилась.
Не ярый нас страшил пожар горящих степ,
Но ревностью пылал народ к тебе возжен.
Не тяжкие на нас в плену звучали узы,
Но с плеском ставили мы верности союзы.[60]

Сравнение часто превращается у Ломоносова в аллегорию. Таково описание дракона в надписи «На день восшествия на престол Елисаветы Петровны, 1753 года»:

Седьмь глав зияли к ней на теле вдруг едином,
Где зависть, в жале яд носящая змеином,
И злобы мерзкие свирепый крокодил,
И вепрь неистовства неодолимых сил,
С языком лисиим пронырливое льщенье,
Зев волчия алчбы, тигр ярый — похищенье,
И львины челюсти рыкающей войны
В одном чудовище на дерзость рождены.[61]

Употребляет Ломоносов в надписях такую характерную для ораторского стиля фигуру, как антитеза:

Мы видим разность дел со разностию лет:
Там брань горит, там мир возлюбленный цветет,
Там веки ясностью учений просвещенны,
То в мраки варварства глубоко погруженны.[62]

Теперь вместо небольших по объему и эпиграмматических по конструкции надписей он пишет гораздо более пространные сти-

---

[59] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 8, стр. 489—490.
[60] Там же, стр. 524.
[61] Там же, стр. 532—533.
[62] Там же, стр. 537.

хотворения, последовательно развивая в каждом из них какое-либо положение своей общеполитической концепции.

Надпись «На день тезоименитства императрицы Елисаветы Петровны, 1753 года. Российский покой уподобляется прекрасному селению с великолепными зданиями» не только развивает мысль, изложенную в заглавии, но дает гораздо больше того, что изображалось в иллюминации, которую эта надпись должна была объяснять.

На первый взгляд, в этой надписи многое является как будто простой перефразировкой его же «Проекта фейерверка и иллюминации к торжественному дню тезоименитства (Елизаветы, — *И. С.*) сентября к 5 дню 1753 года».[63] В «Проекте» дается такое описание пирамиды: «...посредине оного саду на одном большом плане фитилями изобразить великую, наподобие египетских, пирамиду, из крупных квадратных камней состоящую, венчанную императорскою короною, под которою на фестонах и гирляндах висит щит с вензловым же именем ее императорского величества, окруженным сияющею радугой». В стихотворном тексте надписи[64] этому описанию соответствует строка:

Подобен крепости великих пирамид...

Далее в «Проекте» идет описание России: «Внизу, у фундамента пирамиды, сидит об нее опершаяся Россия в городской короне, держащая рог изобилия: при ней лежат разных наук и художеств инструменты...».

В стихотворной надписи этой части «Проекта» соответствуют следующие строки:

Возлегши на него, блаженная Россия
Под скипетром твоим считает дни златыя.
В довольстве спеет труд, довольствие в труде,
Взаимно друг другу способствуя везде...

Из «Проекта» вошло в «Надпись» и описание ильмовой (вязовой) аллеи, увитой виноградом:

Как вьется виноград на илиме высоком,
Держась их и его питая сладким соком...

В «Проекте» эта аллея называется проспектом: «... представить далече простирающийся проспект... оной... состоять имеет из растущих по обеим сторонам высоких и на вершине широкими ветвьми распростерших ильмовых дерев в прямой линеи; около чистого стебла каждого дерева обвившиеся виноградные лозы с полными и зрелыми гроздами...».

Но прежде чем Ломоносов доходит до стихотворного выражения основного тезиса надписи — «российский покой уподобляется прекрасному селению с великолепными зданиями», не

[63] Там же, стр. 527—528.
[64] Там же, стр. 528—530.

очень богатого содержанием, он развивает свою собственную мысль, на которую нет и намека в тезисе — заглавии надписи.

Бо́льшую часть надписи — 26 строк из 48 — Ломоносов отводит объяснению того, что значит покой, мир, тишина для государства и нации. С развития этого тезиса надпись и начинается:

Хотя счастливые военные дела —
Монархам громкая на свете похвала,
Но в ясной тишине возлюбленного мира
Прекраснее во всем сияет их порфира.
Велико дело в том, чтоб часто побеждать,
Но более того — всегдашний мир держать.

Тем более что победа в войнах — дело счастия или случая, которые не может предусмотреть самый великий ум, как объясняет далее поэт:

В победах надлежит полкам большая доля,
В победах счастию почти дана вся воля.

Мир между государствами и народами может установить и поддержать только разум главы государства, говорит Ломоносов, только он в силах сдержать страсти и подчинить их разумной необходимости:

Спокойный мир хранит одна премудра власть,
Не может войску быть, ни счастию в том часть.

Ломоносов не отрицает конечной пользы от справедливой войны:

То, правда, надлежит и зиму тем хвалить,
Что может суровство поветрий отвратить
И вредны умертвить в лесах и нивах гады.
Подобные дает счастлива брань отрады.

Но если война и может принести пользу, то только негативную, а настоящий расцвет народной жизни происходит лишь во время мира:

Но как между стихий с зимой минет война,
И нам является прекрасная весна;
От ней неистовы бореи убегают,
От ней приятные зефиры вылетают,
Дыхая по земле, дыхая по водам,
Велят всходить цветам, велят упасть волнам,
Ведут суда в моря и земледельца в нивы,
Готовят сладкий плод и в пристань путь счастливый,
Льют радость в понт, в луга, и в воздух, и в ефир, —
Толь счастливы места, где дом имеет мир.

И только после этого подробнейшего перечисления результатов мирного процветания вообще Ломоносов переходит к развитию тезиса надписи о покое как итоге правительственной деятельности Елизаветы Петровны.

В этой надписи антитеза превратилась в главный стилистический принцип. Основная идея — превосходство мира над вой-

ной; противоположность, полярность этих понятий Ломоносов последовательно провел через всю надпись. Эта противоположность, эта вражда войны и мира уже в первых четырех строках надписи не только прямо высказана, но и подчеркнута стилистически:

Хотя счастливые военные дела —
Монархам громкая на свете похвала,
Но в ясной тишине возлюбленного мира
Прекраснее во всем сияет их порфира.

Подбор эпитетов сделан, видимо, не без намерения и звуковым строем их подчеркнуть главную тему всей надписи.

Вслед за этим начальным четверостишием следуют одна за другой антитезы, занимающие каждая по две строки. При этом Ломоносов разнообразит способы соединения двух частей антитезы. Иногда это противительный союз «но»:

Велико дело в том, чтоб часто побеждать,
Но более того — всегдашний мир держать.

В других случаях это — анафорическое начало обоих предложений:

В победах надлежит полкам большая доля,
В победах счастию почти дана вся воля.

Смысловой контраст двух совершенно разных идей усилен в этих строках одинаковым началом и полным синтаксическим параллелизмом обеих строк.

Далее в этой надписи принцип контраста, принцип антитезы распространяется и на более значительные по размерам отрывки. Таково противопоставление войны как зимы миру как весне.

Деловое и совершенно рациональное рассуждение в стихах о пользе войны и мира только в самых последних строках меняет свою форму, отчасти напоминая «риторическую», образную напряженность ранних надписей Ломоносова. Здесь мы встречаем словосочетания с общей основой «веселясь веселием», и сложный метафорический оборот «с торжественным огнем к всевышнему горим», и игру на значащих собственных именах:

...дни мирны и прекрасны,
Со кротостью твоей и с именем согласны.

Как и в других надписях, в последней строке имеется в виду условное значение имени Елизавета.

Ломоносовские надписи лишены были того отпечатка авторской личности, той печати индивидуального, авторского отношения к содержанию, которые сделали его оду полномочной представительницей жанра оды вообще.

К. Аксаков очень проницательно отметил значение литературного дела Ломоносова (имея в виду особенно его оды): «Ломоносов был автор, лицо индивидуальное в поэзии, первый, восставший как лицо из мира национальных песен, в общем нацио-

нальном характере поглощавших индивидуума; он был освободившийся индивидуум в поэтическом мире, с него началась новая полная сфера поэзии, собственно так называемая литература».[65]

Именно в жанре оды, получившем у Ломоносова такую разработку, с которой не мог равняться в новых литературах никто из прославленных одистов — ни Малерб, ни Гюнтер, ни Ж.-Б. Руссо, в литературе русского классицизма установилось полное единство жанра и поэтической личности. Никто из его современников, ни Сумароков, ни Херасков, ни Майков или Фонвизин, не представляли в своем лице какой-либо определенный жанр. Это произошло только с Ломоносовым. Писать об оде в 1760—1770-е годы — значит писать о Ломоносове. «Индивидуальное лицо» Ломоносова так резко отпечатлелось в его одах, что разнообразнейшая литература пародий и памфлетов, против него написанных, с особенным упорством останавливалась на несовпадении образа одического поэта, созданного Ломоносовым, и его фактической биографии, на несоответствии между бытовым обликом человека и поэтом. Особенно охотно пародисты и памфлетисты «объясняли» одический восторг в одах Ломоносова его приверженностью к Бахусу. Сумароков от имени Ломоносова говорит в «Дифирамве»:

Крепчайших вин горю в жару,
Во исступлении пылаю:
В лучах мой ум блистает солнца,
Усугубляя силу их.[66]

Один из ожесточенных противников Ломоносова из лагеря возмущенных его «Гимном бороде», повторяя ходячее обвинение против Ломоносова, вынужден был отметить это противоречие между «человеком» и «поэтом»: «Правда, что стихотворством своим, и то на одном русском языке, мог бы он получить некоторую похвалу, ежели б не помрачал оной пьянством и негодным поведением».[67]

Отношение к Ломоносову как хранителю тайн особого рода творчества, с только ему известными секретами поэтического искусства, особенно остро стало ощущаться в конце 1770-х годов, когда оды Ломоносова могли восприниматься уже на фоне дальнейшего развития этого жанра.

Структура торжественной оды, «изобретенная» Ломоносовым, не получила признания и развития у других одических поэтов XVIII—первой четверти XIX в. Одисты 1750—1770-х годов усво-

---

[65] К. Аксаков. Ломоносов в истории русской литературы и русского языка. М., 1846, стр. 62.
[66] А. П. Сумароков, Избранные произведения, стр. 286.
[67] М. В. Ломоносов, Собрание сочинений, т. II, Изд. Академии наук, СПб., 1893, примечания, стр. 172.

или только внешние признаки ломоносовской оды, не оценив главного внутреннего закона ее устройства. Сумароков в своих одах 1760-х годов стремился внести «порядок» в оду, избавить ее от неоправданных перерывов в логическом развитии основной идеи, равно как в своей критике стилистики ломоносовских од он выступал против темноты и двусмысленности в оде.[68]

Петров в противоположность Сумарокову уделил главное внимание разработке «картинности», описательной части оды, пренебрегая ее словесно-тематической конструкцией.[69]

К ломоносовской оде обратилось уже новое поколение поэтов, которое видело в ней прежде всего отражение его личности, его поэтической индивидуальности. Так, М. Н. Муравьев в 1778 г. самым категорическим образом превозносит Ломоносова над всеми его преемниками в жанре оды: «Какой живостью одушевлено выражение Ломоносова! Каждое являет знаменование изобильнейшего и приятного воображения. Вот чем он превзойдет всех своих последователей в лирическом роде! Сумароков иногда достигал до сего степени одушевления в некоторых нежных местах... Но никогда не имел себе равного духа выражения, по которому познаются все известные сочинения Ломоносова».[70]

Незадолго до этой прозаической декларации Муравьев написал стихотворение «Избрание стихотворца», в котором решительно заявлял о своем намерении следовать Ломоносову-одописцу:

Я, блеском обольщен прославившихся россов,
На лире пробуждать хвалебный глас учусь
И за кормой твоей, отважный Ломоносов,
Как малая ладья, в свирепый понт несусь.[71]

Представление о Ломоносове как создателе только ему свойственной одической манеры, представление об «индивидуальном лице» Ломоносова разделялось и Державиным во второй половине 1770-х годов.

---

[68] См.: Г. А. Гуковский. Русская поэзия XVIII века. Изд. «Academia», Л., 1927, стр. 22—27; Ю. Н. Тынянов. Архаисты и новаторы, стр. 69—74.

[69] См.: Г. А. Гуковский. Русская поэзия XVIII века, стр. 45—47.

[70] М. Н. Муравьев. Дщицы для записывания. «Утренний свет», 1778, август, стр. 87.

[71] М. Н. Муравьев, Стихотворения, изд. «Советский писатель», Л., 1967 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 143.

ГЛАВА III

Философская ода

1

Какое развитие получила торжественная ода с конца 1770-х годов, когда стал печатать свои оды Державин?

На этот счет исследователи русской литературы единодушно верны точке зрения Г. А. Гуковского. Он писал: «В начале своего творческого пути Державин воспринял различные системы, переданные ему историей, как системы различных жанров. Потом, выйдя на собственный путь, он отрывает все стилистические признаки от слитых с ними прежде жанровых понятий, произвольно, по-новому выбирает из общей их суммы то, что ему нужно, и соединяет их в немыслимых прежде сочетаниях. Самые жанры, лишенные своих стилистических характеристик, также спутываются. Реформа Державина с этой точки зрения оказывается жанровым переворотом, уничтожением жанрового классификационного мышления, характерного для середины XVIII столетия. Таким образом, творчество Державина, вытекая из всего хода развития поэзии с 40-х по 70-е годы, подводя итоги этому развитию, привело к созданию новых формаций и явилось началом новой эры в истории русской поэзии».[1]

Такая оценка сделанного Державиным подтверждается и его собственными словами. В своих «Записках», продиктованных в 1812 г., Державин писал о себе в третьем лице: «В выражении и штиле старался подражать г. Ломоносову, ... то, хотев парить, не мог выдерживать постоянно красивым набором слов, свойственно единственно российскому Пиндару велелепия и пышности. А для того с 1779 г. избрал он совсем особый путь».[2] Уподобление Ломоносова Пиндару в этих словах означает, что Державин имел в виду торжественные, похвальные оды Ломоносова, подражать которым он не смог, а потому и не захотел.

Но ведь Ломоносов свою поэтическую, словесно-тематическую

---

[1] Г. А. Гуковский. Русская поэзия XVIII века. Изд. «Academia», Л., 1927, стр. 201.

[2] Г. Р. Державин, Сочинения с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. VI, изд. 2-е, Изд. Академии наук, СПб., 1876, стр. 431.

конструкцию разрабатывал не только в одах торжественных, но и в одах духовных, т. е. в переложениях псалмов, о которых и Пушкин, так резко осудивший собственно оды Ломоносова, писал с искренним восторгом.[3] Именно в переложениях псалмов словесно-тематическое построение гораздо нагляднее; в небольших по сравнению с одами стихотворных произведениях значение каждого, особенно опорного, слова возрастает, оно более заметно и весомо. Поэтому ломоносовскую композицию в переложениях легче было увидеть, чем в одах, где она осложнена риторическим развертыванием периодов, на которое указал Тынянов, и перерывами в развитии темы, как отмечал Гуковский.

У ломоносовских переложений псалмов было еще одно свойство, оказавшееся очень важным и для Державина, и для всего последующего развития русской поэзии. Ведь переложения псалмов гораздо более «личны», более «индивидуальны» по своему содержанию, по тематике и эмоциональному строю, чем оды торжественные. В переложениях псалмов «беседа» с богом легко превращается в жалобу на врагов, на свои несчастья, бедствия и неприятности. В переложениях псалмов вполне уместно развитие любой темы — от самой отвлеченно-философской до глубоко личной, частной.

Стихотворные переложения псалмов в русской поэзии середины XVIII в. уже имели определенную тенденцию, восходившую еще к Симеону Полоцкому. Ломоносов и в переложении псалмов осуществил новые принципы поэтического стиля. Он не перекладывал всей «Псалтыри», а отбирал те из псалмов, в которых находил тематическую близость с волновавшими его как гражданина и поэта чувствами. Его переложения показывают человека в обществе, это — страстное и гневное обличение несовершенства человеческой жизни как жизни общественной.

В жизни, в мире, в обществе человека окружают «злые», «злодеи», «враги», «обидящие», «гонящие»:

Они, однако, веселятся,
Как видят близ мою напасть,
И на меня согласно злятся,
Готовя ров, где мне упасть;
Смятенный дух во мне терзают,
Моим паденьем льстя себя;
Смеются, нагло укоряют,
Зубами на меня скрыпя.[4]

(«Переложение псалма 34»)

Д. К. Мотольская очень верно указала на значение автобиографической темы «борьбы с врагами» в ломоносовских пере-

---

[3] «Переложения псалмов и другие сильные и близкие подражания высокой поэзии священных книг суть его лучшие произведения» («О предисловии г-на Лемонте»).

[4] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 8, Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 378.

ложениях псалмов,[5] на привнесенные им несомненно автобиографические черты.

Однако в переложениях есть и другой, может быть, более важный момент. Несмотря на бо́льшую по сравнению с торжественной одой автобиографичность тематики переложений, они одновременно являются поэтическим отражением судьбы самого поэта и судьбы человека вообще — одинокого человека, затерявшегося во враждебном ему мире человеческих страстей, человека, страстно желающего победить зло в мире. Ломоносов видит это зло разлитым всюду, и даже на царском престоле, во главе общественного устройства:

Никто не уповай вовеки
На тщетну власть князей земных:
Их те ж родили человеки,
И нет спасения от них.
Когда с душою разлучатся
И тленна плоть их в прах падет,
Высоки мысли разрушатся,
И гордость их и власть минет.[6]

(«Переложение псалма 145»)

Две последние строки Ломоносов вставил сам, в тексте псалма этой мысли о «гордости» и «власти» земных владык нет, там говорится только о неизбежности смерти духа и мыслей («помышления»), но характеристики этих мыслей нет: «Изыдет дух его, и возвратится в землю свою; в той день погибнут все помышления его».

Тема зла, царящего в мире человеческих отношений, есть в текстах псалмов, но только в ломоносовских переложениях она получает такое всеобъемлющее, всеподавляющее значение, звучит как лейтмотив всего стихотворения. Так, в своем переложении 34-го псалма Ломоносов проводит тему зла через все произведение, от начала до конца, используя при этом всевозможные формы от основы «зло»:

Гонители да постыдятся,
Что ищут *зла* души моей
. . . .
Да сильный гнев твой *злых* восхитит.
. . . .
Сие гонение ужасно
Да оскорбит за *злобу* их,
Что, *злятся* на меня напрасно,
Скрывали мрежу *злоб* своих.
Глубокий, мрачный ров *злодею*
В пути да будет сокровен
. . . .

---

[5] Д. К. Мотольская. Ломоносов. В кн.: История русской литературы, т. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1947, стр. 340—342.

[6] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 8, стр. 185—186,

Наносят мне вражду и *злобу*

. . . .

И на меня согласно *злятся*,
Готовя ров, где мне упасть.

. . . .

Доколе, господи, без гневу
На *злость* их будешь ты взирать?

. . . .

Но в сердце *злобу* умышляли
И сети соплетали мне.

. . . .

Ты видел, господи, их мерзость:
Отмсти и *злобным* не стерпи

. . . .

И буди нашей при решитель,
Спаси от нестерпимых *зол*.

. . . .

Не дай им в *злобе* похвалиться

. . . .

Посрамлены да возмятутся,
Что ради *злым* моим бедам.[7]

В тексте 34-го псалма «зло» и производные от него формы встречаются только три раза, у Ломоносова, как мы видели выше, — 14 раз. Помимо стержневой темы зла в переложении 34-го псалма есть еще одна тема, очень значительная вообще для ломоносовских од духовных, — это тема веселья.

В «Риторике» (1747) Ломоносов дает подробное определение радости и ее градаций, в число которых входит и веселье: «Радость есть душевное услаждение в рассуждении настоящего добра, подлинного или мнимого. Сия страсть имеет три степени. В самом начале производит немалое, однако свободное движение и играние крови, скакание, плескание, смеяние. Но как несколько утихнет, тогда *переменяется в веселие*, и последует некоторое распространение сердца, взор приятной и лице веселое. Напоследи, как уже веселие успокоится, наступает удовольствие мыслей и перестают все чрезвычайные в теле перемены» (§ 102).[8] Веселие, следовательно, является центральной, основной стадией радости, моментом некоего равновесия эмоционального и рационального в ней. Парным антагонистом к радости является, по Ломоносову, печаль: «Радости противная страсть есть печаль, которая состоит в жестокой скуке о настоящем зле. И так происходит она, когда в уме представляется лишение великого добра или терпение великого несчастья» (§ 106).[9] Задачу поэта Ломоносов видел в генерализации частных фактов, в подведении их под категории «философского учения о нравах», в определении характера страсти и наиболее действенном ее выражении. Для Ломоносова факт или событие интересны не сами

---

[7] Там же, стр. 375—380.
[8] Там же, т. 7, стр. 171.
[9] Там же, стр. 173—174.

по себе и не по тем выводам, которые можно из них сделать, применяя к ним какие-либо философские, политические, эстетические и т. п. критерии; факты (политической жизни или естественнонаучного опыта) имеют значение лишь как повод для выведения общего положения и только тогда уже поэтического выражения. Пути такого рода предварительной генерализации в процессе ломоносовского творчества могут быть различными, в соответствии с характером материала и видами жанров.

В свое переложение 143-го псалма[10] Ломоносов вставляет в последнюю строфу одну строку, для которой нет соответствия в библейском тексте:

Счастлива жизнь моих врагов!
Но те светлее веселятся,
Ни бурь, ни громов не боятся,
Которым вышний сам покров.

Введенная Ломоносовым в его переложение тема веселья—радости настойчиво и последовательно повторяется в других его стихах.

Так, «Утреннее размышление» открывается весельем:

Уже прекрасное светило
Простерло блеск свой по земли,
И божия дела открыло.
Мой дух, с *веселием* внемли,
Чудяся ясным толь лучам,
Представь, каков Зиждитель сам!

а завершается радостью:

От светлости твоих очей
Лиется *радость* твари всей.

Тема веселья, как особого состояния человеческого духа, уверенного в своей идейной правоте, в своем достоинстве, в своей силе, в своей способности противостоять врагам — клеветникам, интриганам, корыстным себялюбцам и злобствующим завистникам таланта, присутствует у Ломоносова и в таких произведениях, где ее появление кажется неожиданным и резким контрастом всему содержанию. Она у него заявляет о себе и в таких переложениях псалмов (26, 34, 70), в которых с необыкновенной поэтической силой и разнообразием развита тема борьбы со злом и его носителями. Однако и здесь рядом с этой темой звучит тема веселья, как могучего утверждения духовной силы человека, побеждающего зло. Например, в переложении 26-го псалма:

Я только от творца прошу,
Чтоб в храм его вселиться;
И больше в свете не ищу,
Как в оном *веселиться.*[11]

---

[10] Там же, т. 8, стр. 111—116.
[11] Там же, стр. 372.

Конечно, здесь и слово «храм» не следует понимать буквально, в значении «церковь»; это понятие гораздо более широкое, оно значит и убежище, и ограду, и мир добра, красоты и нравственности, противостоящий миру злобы, вражды и корысти, где властвуют враги поэта. В таком контексте веселье также приобретает менее определенное, но зато более богатое и разнообразное содержание, оно превращается в выражение всей радости жизни, всего прекрасного, доброго и благородного в ней.

В переложении псалма 34-го, сделанном в конце 1740-х годов, тема веселья у Ломоносова получает двоякое значение.[12] Одно веселье — это неблагородное, мелкое чувство злорадства, которое испытывают враги поэта, его гонители и преследователи, при виде постигших его несчастий, в предвкушении его гибели:

Они, однако, *веселятся*,
Как видят близ мою напасть,
И на меня согласно злятся,
Готовя ров, где мне упасть.

Поэт просит бога не позволить врагам торжествовать и «веселиться» его несчастьями:

Не дай врагам *возвеселиться*
Неправедной враждой своей
. . . .
Не дай им в злобе похвалиться
И мне в ругательстве сказать:
«О, как в нас сердце *веселится*,
Что мы могли его пожрать».

И для того чтобы низкий характер этого веселья врагов был совершенно ясен читателю, Ломоносов низводит его до простого глумления, до смеха над побежденным и пострадавшим:

Смятенный дух во мне терзают,
Моим паденьем льстя себя;
Смеются, нагло укоряют,
Зубами на меня скрыпя.
. . . .
Мне пагубы, конечно, чая,
Все купно стали восклицать,
Смеяться, челюсть расширяя:
«Нам радостно на то взирать!».

Этому злобному смеху Ломоносов противопоставляет идущее из глубины души веселье, подлинное чувство радости, сопричастности человека миру добра и красоты, о котором говорится в переложении трижды:

Душа моя *возвеселится*
О покровителе своем
И *радостию* ободрится
О заступлении твоем.

---

[12] Там же, стр. 375—380.

. . . .

Во храме возвещу великом
Преславную хвалу твою,
Веселым гласом и языком
При тьмах народа воспою.

. . . .

Язык мой правде поучится
И истине святой твоей,
Тобой мой дух *возвеселится*
Чрез все число мне данных дней.

Таким образом, тема веселья как бы уравновешивает тему зла и не дает ему всецело заполнить собой мир и общество. Ломоносов темой веселья дает понять, что противостоять злу человек может, для этого он должен найти в себе внутренние силы, способность к веселью прежде всего.

В переложении 70-го псалма [13] Ломоносов общую для всех его переложений тему врагов выразил иначе, чем в псалме 34-м. В переложении псалма 70-го у него развиваются две темы: тема защиты, которой поэт просит у бога, тема, словесно выраженная в понятиях, произведенных от слов «крепость», «крепкий» (в смысле надежный, верный), и тема хвалы, славы, которой поэт благодарит бога за эту защиту.

Тема защиты так выражена в ломоносовском переложении 70-го псалма от 3-й до 14-й строфы:

Поборник мне и бог мой буди
Против стремящихся врагов
И бренной сей и тленной груди
Стена, защита и *покров*.

. . . .

Помощник мой и *покровитель*,
Пристанище души моей.
От чрева матерня тобою
И от утробы *укреплен*

. . . .

Но *крепкой* мышцей и высокой
Увядши члены *укрепи*.

. . . .

О боже мой, не удалися,
Покрой меня рукой своей

. . . .

Надежду *крепку* несомненно
В тебе едином положу.

Тема хвалы как бы чередуется с темой защиты, а затем обе эти темы начинают идти в некоторых строфах рядом:

От чрева матерня тобою
И от утробы *укреплен*,
Тебя превозношу *хвалою*,
Усердием к тебе возжен.

(Строфа 6)

---

[13] Там же, стр. 381—386.

Надежду *крепку* несомненно
В тебе едином положу
И, *прославляя* беспременно,
В псалмах и песнях возглашу.

(Строфа 14)

А в строфе 18-й хвала и крепость объединены даже в пределах одной строки:

Твоя в них *крепость прославляться*
Грядущим будет всем родам.

2

Стихотворные переложения псалмов — жанр, чрезвычайно распространенный в поэзии русского классицизма в течение всего XVIII в.; жизнеспособность его была подтверждена возрождением интереса к нему в 1810—1820-е годы, когда для поэтов-декабристов он оказался чрезвычайно привлекательным по своей эмоциональной емкости. В XVIII в. не было поэта, который в той или иной степени не занимался бы разработкой поэтических возможностей этого жанра. Именно в жанре духовной оды — так иначе назывались переложения псалмов — начало личностное, подчеркнутое авторское отношение к теме, получило особенно интенсивное по сравнению с одой торжественной выражение.

Тредиаковский осуществил полное стихотворное переложение «Псалтыри». Однако, кроме десяти переложений, опубликованных в «Сочинениях и переводах» (1752), все остальное (135 стихотворений) осталось в рукописи и не издано до сих пор.

С волнением и восторгом пишет Тредиаковский о поэтической силе и стилистическом богатстве библейской поэзии: «Словом, в псалмах единственный и точный есть образ превосходных и прекрасных пиитических изображений, сердце, душу и ум в преестественный некий восторг поревающих и восхищающих. Кто ж, разве бесчувственный человек, не возлюбил псалмов? Итак, пламень горящий к псалмам во внутренности моей почел я за некоторое тайное мне побуждение к сему переложения делу, а почетши так и преложил при божием поспешествовании все псалмы лирическим стихом».[14]

Переложение псалма 70-го, сделанное Тредиаковским, по числу строк немногим больше, чем у Ломоносова: у Тредиаковского 15 семистрочных строф (всего 105 стихов), у Ломоносова 24 четырехстрочных строфы (всего 96 стихов). Разница между этими переложениями не только в строфике и рифмовке, что очевидно, но и в самом решении темы, в ее словесно-стилистическом воплощении. Тредиаковский стремится к максимальному разно-

[14] См.: И. З. Серман. «Псалтырь рифмотворная» Симеона Полоцкого. ТОДРЛ, т. XVIII, М.—Л., 1962, стр. 229.

образию выражения основной темы этого псалма («На тя, господи, уповах») — просьбы человека о защите. Поэтому у Тредиаковского иная, чем у Ломоносова, система образов-понятий: вместо однокоренных, гнездовых опорных слов, на которых строится все стихотворение у Ломоносова, Тредиаковский насыщает свое переложение псалма словами несинонимическими, взятыми из разных сфер мысли и словоупотребления. Для выражения темы защиты, покровительства, которых человек просит у бога, мы находим у него такие несходные понятия, как «защичититель», «твердое место», «крепость», «убежище», «конечный предел», «помощь». Примеры эти можно было бы умножить. Но чтобы яснее было место этих понятий в общей системе переложения, приводим его начальные и конечные строфы:

1

На тя, о господи, всегда
Я уповал и твой зовуся,
Да здесь отнюд не постыжуся;
Избавь мя правдой, се беда;
Изми, да буду без вреда:
Твое мне приклони днесь ухо,
Спаси от вод, извед на сухо.

2

Будь мне защичитителем, бог,
И местом, чтоб спасти мя, твердым;
Ты был мне всюду милосердым,
И крепости всея мне рог,
Убежище и от налог:
От грешных рук меня избави,
В обиду злому не остави.

3

Ты чаяние все мое,
О господи! о боже вечный!
Предел надежде ты конечный;
Мне милосердие твое
От юности в то обое:
От чрева утвержден тобою,
Покрыт пою тебя хвалою.

. . . .

13

В печаль ты многу мя вводил,
Болезни претерпеть дал многи,
Но, обратившись с той дороги,
Мя паки оживотворил,
Извед из бездн земных явил:
Дать паки в месте быть высоком,
Утешишь, пременившись оком.

14

Тем, боже, буду я радеть
О похвале тебе прекрасной,

На арфе во псалмах согласной,
Твою б мне истину воспеть:
Я в гусли стану ту ж греметь,
Тебе, Израилеву богу,
Тебе, святому без прилогу.

15

Когда тя, боже, воспою,
Коль я возрадуюсь устнами!
И коль возвеселюсь словами,
Что ты избавил жизнь мою;
Всем правду проповем твою:
Мне ищущи зла постыдятся
И срамом зельным все зардятся.[15]

Тредиаковский буквально воспроизводит из псалма обороты и выражения, Ломоносовым отвергнутые: «Твое мне приклони днесь ухо», «От чрева утвержден тобою», «В чудовище я многим стал», «Я в гусли стану ту ж греметь» и т. п. Лексически и фразеологически Тредиаковский верен библейскому тексту, но в словорасположении у него нет ломоносовского стремления выдерживать в стиле определенный, твердый порядок слов. И потому переложения псалмов Тредиаковского, как и вообще его стихи 1750—1760-х годов, изобилуют сложными и труднопостигаемыми конструкциями, подобными, например, таким из переложения 70-го псалма:

Да будет похвала обильна
В устах моих, чтоб воспевал
Твою я славу и давал
Знать велелепность ежеденно
Твою всем, в гласе учрежденно...[16]

Ничего похожего на сознательное повторение словесных тем нет в переложении псалма 70-го у Тредиаковского («крепость» — 3 раза, «хвала—слава» — 6 раз), как не было их и в библейском тексте («крепость» — 4 раза, «слава» — 3 раза).

3

Сумароков, который работал над переложением псалмов всю свою жизнь, собрал их и напечатал в виде трех сборников «Духовных стихотворений» в 1774 г. Г. А. Гуковский считал, что Сумароков дал новое направление и этому жанру русской поэзии: «Его псалмы — это лирические песни о человеке, изнемогающем под бременем жизни и ненавидящем порок... О своей борьбе с злодеями и тиранами, о своей верности идеям правды и добра, о славе добродетели повествует Сумароков в отвлеченных и эмо-

[15] ЦГАДА, ф. 381, ед. хр. 1037, лл. 190—194.

[16] Там же, л. 191. Текст псалма не содержит такой конструктивной сложности: «Да исполнятся уста мои хваления, яко да воспою славу твою, весь день великолепие твое».

ционально насыщенных образах псалмов... И все это воплощено в языке необычайно простом, в страстном монологе истосковавшегося по свету поэта, не желающего подниматься на ходули, а говорящего от души».[17]

Сумароковские переложения псалмов, в которых с еще большей последовательностью и настойчивостью, чем у Ломоносова и Тредиаковского, звучит авторское, личностное начало, не оказали, однако, заметного влияния на переложения псалмов у Державина.

Сумароков не расширяет, как Ломоносов, а как бы сужает масштабы и размах псалмов, он переводит действие в более интимную обстановку. Еще заметнее такая установка Сумарокова в переложениях псалмов при сопоставлении их с переложениями Державина, такими как переложение псалма 81-го, названное у последнего «Властителям и судиям». Даю для сравнения библейский оригинал и переложение 81-го псалма Сумарокова:

«Псалтырь», псалом 81	Сумароков, «Из 81-го псалма»
Воста в сонме богов, посреди же боги рассудит. Доколе судите неправду и лица грешников приемлете; судите сиру и убогу, смиренна и нище оправдайте, измите нища и убога, из руки грешничи избавити его. Не познаша ниже уразумеша, но тме ходят: да подвижатся вся основания земли. Аз рек: бози есте, и сынове вышняго вси. Вы же яко человецы умираете и яко един от князей падаете. Воскресни, боже, суди земли: яко ты наследиши во всех языцех.	Во сонме стать судей Была господня воля. Вещает вышний, возглаголя, Толпе неправедных людей. Доколе судите, судьи, Людей не по закону страстно И обвиняете напрасно, Прибытки множаще свои. К вам тщетно ходят во врата, Лишаяся вседневной пищи, Пред суд идущие к вам нищи, Вдова и бедный сирота. Отвергли истину суды; Да вами ложь превознесется: Вселенна вами вся трясется И ею властвуют беды. О господи, внемли, внемли: Восстани к нашему покою. Спаси нас сильною рукою, Восстани и суди земли! [18]

Заменив «богов» псалма «судьями», Сумароков перевел все стихотворение на другую тему; оно у него обращено к неправедным судьям, а не к «земным богам» — царям, и потому, естественно, напоминание псалма о том, что и «князья» смертны, у Сумарокова опущено, так как не было нужно для развития его темы.

По-видимому, именно это ослабление гражданского пафоса 81-го псалма у Сумарокова могло побудить Державина в его переложении этого же псалма оттенить именно антивластительскую,

[17] Г. А. Гуковский. Сумароков и его школа, В кн.: История русской литературы, т. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 417.

[18] А. П. Сумароков. Стихотворения духовные. СПб., 1774, стр. 82—83.

противомонархическую идею. Привожу три первые строфы ранней редакции державинского переложения:

Восстал среди богов в совете,
Богов судити вышний бог.
Доколь, рек, правду продаете
И смотрите на грешных рог?
С богатыми судити бедных;
Не зрите на высокость лиц;
Из рук измите душевредных —
Несчастных, сирых и вдовиц.
Но есть безумцы и средь трона:
Сидят и царствуют дремля,
Не ведают, что с бедных стона
Неправдой движется земля.[19]

Державинское переложение 81-го псалма, особенно в этой, ранней его редакции, интересно по способу переключения смысла оригинала в иную сферу поэтических представлений.

Строка «С богатыми судити бедных» представляет собой очень смелое толкование библейского текста, в котором говорится о «грешниках», а не о «богатых». Но еще смелее поступает Державин, переводя в иной, «земной» план то, что говорится о «земных богах». У Державина они — «безумцы и средь трона», попирающие все законы, законы разума и законы религии. «Безумие» этих коронованных отступников от истины в следующей строке выражено образом, взятым из сатирической поэзии и исполненным иронии и сарказма:

Сидят и царствуют *дремля.*

4

Весь строй державинского переложения 81-го псалма доказывает, что Державин шел не за Сумароковым, а за Ломоносовым и что его отказ писать в одической манере Ломоносова не означал, что он совершенно отказался от наследия «российского Пиндара» и вырабатывал свою поэтическую манеру в обход ломоносовских поэтических открытий, как это принято считать и как, основываясь на прямом смысле слов Державина, пишут о нем и сейчас некоторые авторы.

Сопоставление державинских переложений псалмов, равно как и его собственно философских од, с ломоносовскими духовными одами показывает, что отношение Державина к поэтическому наследию Ломоносова не было однозначным.

Среди стихотворений Ломоносова есть неоконченное переложение 103-го псалма, впервые напечатанное в «Собрании сочинений» 1784 г. Державин написал свое переложение этого псалма

---

[19] Эта редакция опубликована впервые у Л. К. Ильинского: Из рукописных текстов Г. Р. Державина. ИОРЯС, т. XXII, кн. 1, СПб., 1917, стр. 303—304.

в 1789 г., т. е. уже зная ломоносовское переложение. Тем интереснее может быть сопоставление обработок одного и того же сюжета, сделанных обоими поэтами. Ломоносов и в переложении 103-го псалма[20] настойчиво преобразовывал библейскую фантастическую картину создания и устройства мира в поэтическое изложение своих собственных научных представлений, в полном соответствии с космологией, созданной к середине XVIII столетия наукой нового времени.[21] Поэтому Ломоносов отказывается от многих поэтических, но не выдерживающих научной критики образов псалма. Строки псалма: «Покрываяй водами превыспренняя своя, полагаяй облаки на восхождение своя, ходяй на криле ветреню» — у Ломоносова получили такой вид:

Покрыв водами высоты,
На легких облаках восходишь,
Крылами ветров шум наводишь,
Когда на них летаешь ты.

Библейская фантастика получила в этой переделке ясное, логическое объяснение.

Следующее поэтическое выражение псалма: «На горах станут воды, от запрещения твоего побегнут, от гласа грома твоего убоятся» — заменено у Ломоносова строго научным объяснением происхождения дождя и снега:

Ты повелел водам парами
Всходить, сгущаяся над нами,
Где дождь рождается и снег.
Их воля — твой единый взгляд,
От запрещения мутятся
И в тучи, устрашась, теснятся;
Лишь грянет гром твой, вниз шумят.

Ломоносов смело вводит в свое переложение мысли и образы, отсутствующие в оригинале. Вместо строк: «одеяйся светом яко ризою, простираяй небо яко кожу» — Ломоносов ввел свою любимую мысль о множественности миров, а библейскую метафору, уподобляющую небо коже, заменил рационально постижимым образом шатра:

Ты звезды распростер без счета,
Шатру подобно пред тобой.

Державин писал свое переложение, зная ломоносовское; это видно из того, что у Ломоносова он взял образ шатра, в оригинале отсутствующий:

Ты светом, славой, красотой,
Как будто ризой, облачился
И, как шатром, ты осенился
Небес лазурной высотой.

---

[20] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 8, стр. 228—231.
[21] См. об этом подробнее: И. З. Серман. Поэтический стиль Ломоносова. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 46—60.

Державина занимала при переделке 103-го псалма та идея, которую он сделал названием своего стихотворения, — «Величество божие». Он не заменял, как Ломоносов, фантастическую космогонию и не менее фантастическое естествознание псалма более близкими к научному представлению о мире поэтическими образами. Строгий деизм Ломоносова у Державина сменился иным отношением к религии, эмоционально-психологическим. И Ломоносов, и Державин в своих переложениях псалмов полемичны, но адресат полемики у каждого из них свой, особенный. Ломоносов полемизирует главным образом с теми, кто хочет подчинить науку вере, утвердить религию как единственное мерило миропознания. Его задача, пафос его духовных од — в завоевании для научного представления о мире свободы в пределах строгого деизма. Ломоносов при этом не отказывается от поэтических достижений «высокой поэзии священных книг», он переводит ее в иной план, подчиняет своей идеологии, своим художественным задачам. В этом смысле Державин идет по следам Ломоносова, хотя его положение труднее. Ему приходится защищать поэтическое зерно религии не только от ее врагов извне, атеистов и материалистов, но и от самого себя. Иными словами, «внешние» враги религии, на которых искренне ополчается Державин, живут в нем самом, в его сознании, в его инстинктивном неприятии смерти как выхода, как разрешения всех жизненных противоречий. Вот почему собственно богословская часть державинских философских од вызывала сильные сомнения у сторонников ортодоксального православия.

Державин создает свои переложения псалмов в полемике с атеистами и материалистами и с собственными сомнениями. Такова, например, одна из первых, написанных в новой манере од — «Успокоенное неверие» (1779). По своей теме и некоторым выражениям ода эта представляет собой очень близкое к «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова развитие темы сомнений в благости творца, а следовательно, и всего мироустройства. Как и Ломоносов, Державин постигает человека в соотношении с богом, т. е. с воплощенной в представлении о боге идеей естественной и исторической необходимости. Ломоносов убеждает человка не роптать, ссылаясь на благо как основной закон мироздания, в котором зло является исключением, нарушением этого закона. Бог у Ломоносова говорит человеку:

Святую волю почитая,
Имей свою в терпеньи часть.
Он все на пользу нашу строит,
Казнит кого или покоит.
В надежде тяготу сноси
И без роптания проси.[22]

---

[22] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 8, стр. 392.

Державин решает спор человека с богом, успокаивает сомнения человека прямой ссылкой на веру, на ее необходимость. Взамен рационально постижимой божественной воли, закона блага, в котором Ломоносов убежден, Державин предлагает веру, т. е. эмоциональное утешение, а не рациональное, научное объяснение. Державинский бог, не отвечая на сомнения человека, советует от них отказаться:

Он всей природой мне вещает:
«Испытывать судьбы забудь,
Надейся, верь — и счастлив будь!».[23]

Иная, по сравнению с Ломоносовым, позиция Державина в вопросах религиозно-философских выразилась в обращении его к теме смерти, конечности индивидуального существования, — теме, еще чуждой поэзии Ломоносова, но уже привлекавшей к себе внимание Сумарокова и поэтов его школы.

Тема смерти в творчестве Сумарокова разработана во многих стихотворениях. Некоторые из них, как например «На суету человека», были очень популярны:

Как ударяет
Колокол час,
Он повторяет
Звоном сей глас:
«Смертный, будь ниже
В жизни ты сей;
Стал ты поближе
К смерти своей!».[24]

Совершенно очевидно, что не без воздействия этих стихов создавалось начало оды «На смерть Мещерского» Державина.

Но Сумароков видит в смерти только нравственный стимул для человека, а не повод для сомнений в благости творца и правомерности земного удела человека. Даже самые его трагические по общему настроению религиозно-философские стихи проникнуты убеждением в закономерности земного удела человека:

Плачу и рыдаю,
Рвуся и страдаю,
Только лишь воспомню смерти час
И когда увижу потерявша глас,
Потерявша образ по скончаньи века,
В преужасном гробе мертва человека.
Не постигнут, боже, тайны сей умы,
Что к такой злой доле
По всевышней воле
Сотворенны мы
Божества рукою.
Но, великий боже, ты и щедр и прав:
Сколько нам ни страшен смертный сей устав,
Дверь — минута смерти к вечному покою.[25]

---

[23] Г. Р. Державин, Сочинения..., т. I, 1868, стр. 45.
[24] А. П. Сумароков, Избранные произведения, изд. «Советский писатель», Л., 1957 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 83.
[25] Там же, стр. 87.

Самое же соотношение вечности и смерти, их неразрывная связь, уже занимавшие Сумарокова, у Державина стали основной темой его философско-религиозных размышлений. В философских одах Державина смерть становится поводом и причиной для выражения религиозно-философских сомнений. Державин пишет свои философские оды в ту эпоху, когда неверие, атеизм, не говоря уже о различных истолкованиях деизма, стали общим содержанием философской мысли и поэтического творчества, а не отдельными, случайными высказываниями. Русское масонство в значительной степени формировало свою идеологию именно в борьбе с материализмом и атеизмом.[26] Державин в «Успокоенном неверии», в одах «На смерть Мещерского» и «Бог» использует и воспроизводит аргументы атеистов и скептиков для того, чтобы противопоставить им «союз» человека с богом, основанный не на логических представлениях или научной расшифровке религиозных представлений, как это делал Ломоносов, а на эмоционально-поэтическом ощущении этого «союза», этой связи.[27]

Строфическая форма «Успокоенного неверия», хотя и не повторяет буквально строфики ломоносовских духовных од, однако близка к ним. Ода эта построена как монолог человека, обращенный к богу (у Ломоносова обратная ситуация: бог говорит человеку). В первых восьми из 18 строф поэт излагает свои скорбные мысли, свои сомнения в смысле жизни. Жизнь при более пристальном размышлении оказывается лишь путем скорбей, ведущим к смерти:

Младенец лишь родится в свет,
Увы! Увы! — он вопиет,
Уж чувствует свое он горе;
Низвержен в треволненно море,
Волной несется чрез волну,
Песчинка, в вечну глубину.
Се нашей жизни образец!
Се наших всех сует венец!
Что жизнь? — Жизнь смерти тленно семя.[28]

В этой строфе Державин совершенно очевидным образом переосмысляет ломоносовский образ «человека-песчинки» из «Вечернего размышления о божием величии»:

Песчинка как в морских волнах,
Как мала искра в вечном льде,
Как в сильном вихре тонкий прах,
В свирепом как перо огне,

---

[26] См. об этом: Г. П. Макогоненко. Николай Новиков и русское просвещение XVIII века. Гос. изд. худож. литературы, М.—Л., 1951, стр. 303—315.

[27] Сопоставление оды «Бог» с идеями русских масонов см.: Г. П. Макогоненко. Николай Новиков..., стр. 315—333.

[28] Г. Р. Державин, Сочинения..., т. I, стр. 43 (цитирую редакцию 1779 г.).

Так я в сей бездне углублен,
Теряюсь, мысльми утомлен! [29]

Но если у Ломоносова «человек-песчинка» своим созерцанием неисчислимых проявлений «силы естества» приводится к сознанию «великости» творца, убеждается в законосообразности и гармоничности миропорядка, то в «Успокоенном неверии» Державина [30] «человек-песчинка» чувствует только свою беспомощность в «треволненном море» жизни, а самое свое индивидуальное существование воспринимает как путь к смерти; более того, жизнь сама становится медленной смертью, длинной смертной мукой:

На то ли создал ты от века,
О боже! бренна человека?
Творец!.. На тя ли сметь роптать?
Так что ж осталося? — страдать.
Такая жизнь — не жизнь, но яд:
Змея в груди, геена, ад
Живого жрет меня до гроба.
Ах! если та ж по смерти злоба
Терзати будет мой и прах!
Кого ж Творцом назвать? Кто благ?

Жизнь в ожидании смерти — не жизнь, а «ад», но и вечная жизнь за гробом оказывается лишь продолжением земных мук и страданий:

А там?.. а там разверста вечность!
Дрожу! — лиется в жилах хлад.
О вечность, вечна мука, ад!

Муки жизни земной и муки жизни загробной — вот основа религиозных сомнений в оде «Успокоенное неверие».

Бессмыслица жизни продолжается после смерти; человек вечно в «аду», вечно в сомнениях и терзаниях. Сомнение в благости Творца содержит в себе и сомнение в самом его существовании: «Кого ж Творцом назвать?».

Переход от сомнений и отчаяния к надежде и успокоению происходит под воздействием «гласа небесного», который объясняет поэту, что «ад» в его душе создается им самим, так как он «зол», а не богом, который «благ». Протест и бунт сменяются смирением и упованием на бога:

Проник сей страшный глас во грудь.
Я вижу мой неправый путь;
Но коль я слаб и сумневаюсь,
Но коль я слеп и претыкаюсь,
Отчаянье в неверий край;
Всесильный, ты мне помогай!
Уйми страстей моих ты шум
И, бурный обуздая ум,

---

[29] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 8, стр. 120.
[30] Г. Р. Державин, Сочинения, т. I, стр. 43—46.

Чего не можно мне поняти,
Наставь в том светом благодати,
Чтоб я средь зол благоговел,
Благодаря тебя, терпел
Средь зельных волн, мирских сует,
Дай сил не чувствовать мне бед!

И дальше продолжается просьба о помощи от бога — даровать «сил сносить мне иго бед».

Панацеей от всех бед и сомнений оказывается вера:

Ты кротким свет и красота,
Ты гордым мрак и суета!

Заканчивается ода призывом:

О вы, что мысли остротой,
Разврата славитесь мечтой!
Последуя сему примеру,
Теките, обымите веру:
Она одна спокоит вас,
Утешит в самый смертный час.

Развивая по-своему философскую проблематику оды, усложнив постановку основных вопросов бытия по сравнению с ломоносовскими религиозно-философскими одами, Державин больше внимания уделяет субъекту — человеку, чем объекту — миру. У Ломоносова же главное в его духовных одах — это картина мироздания, которую он воссоздает в строгом соответствии со своими естествоведческими представлениями.

Человеку в этой картине мира отведено очень скромное место, отсюда и образ «человека-песчинки». Державин сосредоточивается в основном на месте, роли и значении человека в общей картине мира. Он при этом еще не целиком погружен во внутренний мир души, и потому для него естественна преемственность по отношению к Ломоносову.

Отказавшись идти за Ломоносовым — автором похвальных од, Державин тем не менее следует за ним в своих философских одах, также применяя словесно-тематическое построение. Выше мы показали, как Ломоносов применял принцип словесно-тематического построения в своих переложениях 34-го и 70-го псалмов. Так построена и ода «На смерть Мещерского» Державина,[31] которая скрепляется повторением в каждой строфе слова «смерть» или производных от него или близких по смыслу слов:

Уже зубами *Смерть* скрежещет
. . . .
Глотает царства алчна *Смерть.*
. . . .
Приемлем с жизнью *смерть* свою,
На то, чтоб *умереть*, родимся,
Без жалости все *Смерть* разит
. . . .

[31] Там же, стр. 54—56.

Не мнит лишь *смертный* умирать
И быть себя он вечным чает;
Приходит *Смерть* к нему как тать
И жизнь внезапну похищает,
Увы, где меньше страха нам,
Там может *смерть* постичь скорее
. . . .
Оставил ты сей жизни брег
К брегам ты *мертвых* удалился
. . . .
Где стол был яств, там гроб стоит;
Где пиршеств раздавались лики,
Надгробные там воют клики
И бледна *Смерть* на всех глядит
. . . .
Смерть трепет естества и страх
. . . .
Сей день иль завтра *умереть*,
Перфильев! должно нам конечно:
Почто ж терзаться и скорбеть,
Что *смертный* друг твой жил не вечно?

Уже и в этих примерах, кроме основного опорно-тематического понятия «смерть» и производных от него (умереть, смертный) есть понятия-образы, замещающие «смерть» или ей сопутствующие: «гроб», «надгробные». Подобных понятий, заместителей «смерти», в оде много; таков эмблематический образ «косы»:

Как молнией, косою блещет
И дни мои, как злак, сечет...
Глядит на силы дерзновенны —
И точит лезвие косы.

Замещают «смерть» и перифрастические обороты:

Скользим мы бездны на краю,
В которую стремглав свалимся.

Основной образ-понятие оды «смерть» находится в сложном соотношении с контрастным ему образом-понятием «вечность»:

Как в море бьются быстры воды,
Так в *вечность* льются дни и годы.
. . . .
Не мнит лишь смертный умирать
И быть себя он *вечным* чает
. . . .
Подите, счастья, прочь, возможны!
Вы все пременны здесь и ложны:
Я в дверях *вечности* стою.

В последнем примере происходит то, чему сам Державин дал следующее определение: «внезапное же совокупление всех далеких и близких лучей или околичностей к одной точке есть верх искусства, оно-то, потрясая душу, называется изящным или

высоким».[32] «Вечность» и «смерть» — понятия как будто бы полярные, несовместимые, даже враждебные, — начинают замещать друг друга и сливаться в некую «одну точку», в которой «вечность» становится синонимом «смерти», и наоборот.

На этом же приеме строит Державин свои переложения псалмов. Ода «Счастливое семейство» (1780), напечатанная впервые в 1785 г. под названием «Ода духовная, извлеченная из псалма 127»,[33] является очень свободным переложением этого псалма. Державин взял из него тему благости, блаженного жития всех «боящихся» господа и «ходящих в путех его»; он сделал «благо» и производные от него опорными словами своей оды:

Блажен, кто господа боится
И по путям его идет!
Трудом своим тот насладится
И в *благоденстве* поживет.

. . . .

Как розы, кисти винограда
Румянцем веселят своим,
Его *благословенны* чада
Так милы вкруг трапезы с ним.
Так счастлив, так *благополучен*
И так *блажен* тот человек,
Кто с честью, правдой неразлучен
И в божьем страхе вел свой век.
Благословится от Сиона,
Благая снидут вся тому,
Кто слез виновником и стона
В сей жизни не был никому

. . . .

Мир в жизни сей и мир в дни оны,
В обители избранных душ,
Тебе, бесхитростный, незлобный,
Благочестивый, добрый муж!

Блаженство духа главного персонажа оды является следствием его общественного поведения (честь, правда и т. д.) — все это привнесено в оду самим Державиным, этого нет в библейском тексте. Ода перестает быть переложением псалма и превращается в некую стилизацию условно восточного образа жизни. Отсюда библейские сравнения:

Как маслина плодом богата,
Красой и нравами — жена.

Таково же сравнение детей с розами и кистями винограда и т. д.

Словом, собственно переложения псалмов у Державина сближаются с его стихами, не «почерпнутыми» из «Псалтыри», тогда как его философские оды воспроизводят ломоносовскую словесно-тематическую конструкцию од духовных.

[32] «Литературное наследство», № 9—10, 1933, стр. 387.
[33] Г. Р. Державин, Сочинения.., т. I, стр. 69—70.

Ода Державина «Бог»[34] представляет собой оригинальный сплав ломоносовских приемов из его од духовных с собственно державинскими принципами построения философской оды. Державин строит эту оду на сочетании двух тем, из которых каждая выражена парными понятиями. Темы эти: бог и человек, вечность и смерть. Вторая из этих тем (вечность и смерть) в данной оде подчинена главной (бог и человек), она как бы обрамляет главную тему и развивается в начальных строфах и в последних (10-й и 11-й).

Тема вечности в первых трех строфах развивается как один из атрибутов божества:

О ты, пространством бесконечный,
Живый в движеньи вещества,
Теченьем времени *превечный*...

(Строфа 1)

Лишь мысль к тебе взнестись дерзает, —
В твоем величьи исчезает,
Как в *вечности* прошедший миг.

(Строфа 2)

Хаоса бытность довременну
Из бездн ты *вечности* воззвал,
А *вечность*, прежде век рожденну,
В себе самом ты основал.

(Строфа 3)

Тема смерти появляется в заключительных, 10-й и 11-й строфах:

Твоей то правде нужно было,
Чтоб *смертну* бездну преходило
Мое бессмертно бытие...
Но если славословить должно,
То слабым *смертным* невозможно
Тебя ничем иным почтить.

Бо́льшую часть оды, строфы 4—9-ю, занимает в основном развитие темы человек—бог. Эта связь в представлении Державина держится на сознании человеком своей причастности ко вселенной, и в этом он видит обоснование особого места человека в цепи существ, населяющих вселенную. Величие вселенной, ее стройность и многообразие показаны у Державина в образах, сознательно воспроизводящих соответствующие строфы ломоносовских «Утреннего» и «Вечернего» размышлений. Но Державин настаивает на более близкой, внутренней, интимной связи человека с богом, чем она понимается у Ломоносова. Диалектика этой связи между человеком и богом, между конечностью его земного существования и вечностью вселенной как порождения божества завершается полным превращением «пылинки» в универсум, человека в бога. Так же как в оде «На смерть Мещерского» «вечность» и «смерть» сливались в один образ, в оде «Бог» сливаются

[34] Там же, стр. 130—133.

понятия «бог» и «человек», а сам процесс, ход этого слияния составляет и содержание оды, и ее словесно-тематическую конструкцию.

Отношение к богу в оде Державина определяется не общим законом, которому должен себя подчинять человек, а индивидуальным чувством поэта, его восприятием мира и противоречий жизни. В философско-религиозных одах Державина авторское отношение к проблемам миропонимания проявляется в том, что поэт устанавливает сам для себя, открывает самому себе относительность, условность противопоставления человека богу, «песчинки» — космосу. Именно открытие этой относительности и взаимоперехода понятий сообщило авторскому отношению в философских одах Державина новый, особый по сравнению с философскими одами его предшественников характер.

Г Л А В А IV

От лирического «я» к поэтической биографии

1

Наши наблюдения над философскими одами Державина 1779—1785 гг. как будто противоречат общепринятому представлению о реформе или даже перевороте, произведенном им в русской поэзии.[1] Но это противоречие мнимое, так как современники, писавшие об этом перевороте, имели в виду не философские, а похвальные оды Державина, в особенности «Фелицу», с которой и началась поэтическая слава Державина. Это мнение разделялось многочисленными авторами восторженных стихов, адресованных сочинителю «Фелицы». Так, Козодавлев в «Послании к Ломоносову» объявил Державина преемником ломоносовской славы на новом пути:

Из новых здесь творцов, последователь твой,
Любимец Муз и друг нелицемерный мой,
Российской восхитясь премудрою царицей,
Назвав себя мурзой, ее назвав Фелицей,
На верх Парнаса нам путь новый проложил,
Великие дела достойно восхвалил.[2]

«Новизна» пути, избранного Державиным в оде, отчетливо представлялась и современникам появления «Фелицы», и ее автору.

Русская ода 1740—1770-х годов, как показано было выше, при всем высоком представлении ее авторов о роли и назначении одического поэта не заботилась о какой-либо его социальной или биографической определенности. «Я» одического поэта сливалось с «мы», его индивидуальное отношение к царям и событиям поглощалось «общенародным» мнением, выразителем которого считал себя поэт. В «Фелице», написанной уже после того как Державин в течение четырех лет разрабатывал свою новую поэтическую манеру, появились совершенно новая трактовка оди-

---

[1] См.: Г. А. Гуковский. Русская поэзия XVIII века. Изд. «Academia», Л., 1927, стр. 185—201.

[2] «Собеседник любителей российского слова», 1784, ч. XIII, стр. 170—171.

ческого «я» и, соответственно ей, совершенно новая конструкция оды, несходная со структурой ломоносовской оды и философских од самого Державина. В письме к Козодавлеву Державин так объяснял прием, примененный им в «Фелице»: «Я для Фелицы сделался Рафаэлем.... Рафаэль, чтоб лучше изобразить божество, представил небесное сияние между черных туч. Я добродетели царевны противуположил моим глупостям».[3]

Что же является основным конструктивным принципом обновленной Державиным похвальной оды? Державин отказался от основного ломоносовского приема — скрепления оды одной или двумя темами, составляющими поэтическую основу одического рассказа.

Относительность понятий, возможность их взаимоперехода, поэтически выраженные Державиным на языке философской оды, получили в его торжественных одах, в одах царям и полководцам, особую форму, до него действительно поэзии русского классицизма неизвестную.

В письме Е. Р. Дашковой от 25 ноября 1782 г., защищаясь от упреков в сатире на видных людей, на знатных придворных, Державин писал: «Обыкновенные людские слабости в оде Фелице оборотил я собственно на меня самого».[4]

Возникает это «я» в строфе пятой оды,[5] где дается стилистический образец для всех последующих. В ней традиционное одическое «я» приобретает сложную конкретность, ранее ему не свойственную, за счет бытового, сатирически поданного жизненного материала, составляющего содержание саморазоблачительной реплики:

А *я*, проспавши до полудни,
Курю табак и кофе пью;
Преобращая в праздник будни,
Кружу в химерах мысль мою:
То плен от персов похищаю,
То стрелы к туркам обращаю,
То, возмечтав, что я султан,
Вселенну устрашаю взглядом,
То вдруг, прельщаяся нарядом,
Скачу к портному по кафтан.

Последнюю строку Державин позднее пояснил следующим образом: «Относится к прихотливому нраву князя Потемкина, как и все три нижеследующие куплеты, который то собирался на войну, то упражнялся в нарядах, в пирах и всякого рода роскошах».[6] Таким образом, «я» в строфах 5—8-й имеют определенный прототип, а часто и не один. К последней строке

---

[3] Г. Р. Державин, Сочинения с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. V, изд. 2-е, Изд. Академии наук, СПб., 1876, стр. 358.
[4] Там же, стр. 364.
[5] Текст «Фелицы» см.: там же, т. I, стр. 83—90.
[6] Там же, т. III, стр. 480.

8-й строфы Державин дает такое объяснение: «Относится тоже к нему (Потемкину, — *И. С.*), а более к гр. Ал. Гр. Орлову, который был охотник до скачки лошадиной».[7]

«Я» в «Фелице» уже не растворяется в «мы», оно уже не «эхо русского народа», как было у Ломоносова, а галерея сатирических портретов, из которых каждый занят саморазоблачением, самохарактеристикой. Анафора «или» соединяет строфы, в которых придворные «Фелицы», так сказать, сами себя характеризуют, и эта же анафора служит сигналом разделения. Она отделяет не только строфы, но и части строфы, относящиеся к разным лицам. Такова роль этого «или» в строфе 9-й:

Или музыкой и певцами,
Органом и волынкой вдруг,
Или кулачными бойцами[8]
И пляской веселю мой дух;
Или, о всех делах заботу
Оставя, езжу на охоту
И забавляюсь лаем псов;[9]
Или над невскими брегами
Я тешусь по ночам рогами
И греблей удалых гребцов.[10]

Это «я» в «Фелице» в общелитературном смысле не изобретено Державиным. Русская сатира, стихотворная и прозаическая, от Кантемира до Новикова, часто прибегала к приему сатирического саморазоблачения персонажей. Оригинальность Державина в том, что он поместил среди персонажей «Фелицы» и самого себя, одического поэта, автора. При этом Державин не польстил себе; вернее, он дал самого себя в двух планах: и как одну из жертв общечеловеческих слабостей, «роскошных» привычек, и как поэта высокой темы, достойного быть певцом идеальной государыни, Фелицы. Так, Державин может сказать о себе в самой «смелой», самой откровенной по изображению быта строфе:

Иль, сидя дома, я прокажу,
Играя в дураки с женой;
То с ней на голубятню лажу,
То в жмурки резвимся порой,
То в свайку с нею веселюся,
То ею в голове ищуся,
То в книгах рыться я люблю,
Мой ум и сердце просвещаю.
Полкана и Бову читаю,
За Библией, зевая, сплю.

Он не отделяет себя от всех, он живет общей жизнью с теми, кого через полвека Пушкин определит как «детей ничтожных мира»:

---

[7] Там же.
[8] По объяснению Державина, относится к Алексею Орлову.
[9] Относится к П. И. Панину.
[10] Относится к С. К. Нарышкину.

Таков, Фелица, я развратен!
Но на меня весь свет похож.

И он же оказывается поэтом, дарование которого способно дать бессмертие самой Фелице:

Да дел твоих в потомстве звуки,
Как в небе звезды, возблестят.

Переходы от одного значения «я» к другому или к другим осуществляются, как мы уже указывали, тем приемом, который в классических «поэтиках» называется анафорой, единоначатием. А. Ф. Мерзляков в статье, напечатанной вскоре после смерти Державина, с неодобрением заметил, что «Державин первый ввел в употребление в начале строфы или стиха повторение одного слова и посредством сего слова соединял иногда самые несвязные мысли:

Не зрим ли всякой день гробов,
Седин дряхлеющей вселенной?
Не слышим ли в бою часов
Глас смерти, двери скрып подземной?
Не упадает ли в сей зев
С престола царь и друг царев?

Падут — и вождь непобедимый
В Сенате Цезарь средь похвал,
. . . .
Падут — и несравненный муж
Торжеств несметных с колесницы,
. . . .
Падут... и не мечты прельщали,
Когда меня в цветущий век...
. . . .

В оде „На счастье“ слова „в те дни“ без всякой нужды повторяются в десяти строфах, а другое — „бывало“ — в пяти куплетах без всякой особливой надобности, единственно для поддержания наружной связи, но наружная связь без внутренней связи мыслей всегда ничего не значит».[11]

В «Водопаде», из которого привел Мерзляков цитаты, союзом «что» соединены подряд строфы 21—27-я, словами «не ты ль» — строфы 43—46-я. В похвальных одах Державина анафора становится устойчивым приемом, характерной приметой одического стиля. В оде «На переход Альпийских гор» (1799) строфы 3-я и 4-я начинаются словом «идет», 5—7-я — словом «ведет». Повторяется этот прием и в «Гимне лиро-эпическом на прогнание французов из Отечества» (1812), в котором строфы 19—26-я начинаются словом «бежит».

Верно отмеченная Мерзляковым, эта черта композиции державинских од показалась ему все же чисто внешним приемом, лишенным внутреннего обоснования. Между тем, как уже пока-

[11] А. Ф. Мерзляков. Державин. Труды Общества любителей российской словесности, М., ч. 18, 1820, стр. 37—39.

зано нами, в «Фелице» одинаковым началом, словом «или», объединены строфы, в которых даются сатирические портреты придворных и вельмож; они противопоставлены Фелице все вместе и каждый в отдельности.

Мерзляков очень проницательно указал на этот прием анафорической связи в больших одах Державина, хотя и не понял его смысловой роли. Так, ему очень не понравилось повторение слова «бывало» в начале строф 14—16-й оды «На счастье».[12] Но строфы, объединенные этим началом, рассказывают о прежнем счастливом и беспечном образе жизни одического героя; эти строфы контрастны следующей строфе, которая начинается со слов «а ныне» и изображает горестную судьбу героя оды, от которого счастье отвернулось. Поскольку самая идея переменчивости человеческих судеб — одна из самых важных для Державина, то именно в этом отрезке оды она выражается при помощи противопоставления трех строф, начинающихся с «бывало», одной строфе, начинающейся с «а ныне».

Каждая из строф, изображающих прошлые успехи одического рассказчика, имеет свою тему. В первой из этих строф (по общему счету оды — 14-й) говорится о его былых придворных успехах:

Бывало, ты меня к боярам
В любовь введешь: беру все даром,
На вексель, в долг без платежа;
Судьи, дьяки и прокуроры,
В передней про себя брюжжа,
Умильные мне мещут взоры
И жаждут слова моего:
А я всех мимо по паркету
Бегу, нос вздернув, к кабинету,
И в грош не ставлю никого.

Следует в качестве примечания заметить, что эта строфа совершенно не имеет под собой биографической опоры. До написания этой оды Державин ни в Петербурге, ни на губернаторских постах в Петрозаводске и Тамбове не пользовался такой властью, чтобы перед ним с угодливостью пресмыкались знатные и чиновные просители. Строфа эта представляет собой сатирически гиперболизированное изображение человека «в случае», любимца придворного счастья, а не Державина с его трудным и зигзагообразным восхождением по служебной лестнице. Следующая строфа (15-я) посвящена прежним любовным и карточным успехам героя оды:

Бывало, под чужим нарядом
С красоткой чернобровой рядом
Иль с беленькой, сидя со мной,
То в шашки, то в картеж играешь;
Прекрасною твоей рукой
Туза червонного вскрываешь,

[12] Г. Р. Державин, Сочинения..., т. I, стр. 174—175.

Сердечный твой тем кажешь взгляд;
Я к крале короля бросаю
И ферзь к ладье я придвигаю,
Даю марьяж иль шах и мат.

И наконец, строфа 16-я имеет бесспорно автобиографическое содержание — в ней говорится о поэтическом творчестве автора:

Бывало, милые науки
И Музы, простирая руки,
Позавтракать ко мне придут
И все мое усядут ложе;
А я — свирель настроя тут,
С их каждой лирой то же, то же
Играю, что вчерась играл.
Согласна трель! взаимны тоны!
Восторг всех чувств! За вас короны
Тогда бы взять не пожелал.

Строфа 17-я, возвращающая читателя и героя к настоящему его положению, сокращенно воспроизводит темы трех предыдущих строф, но с отрицательным знаком. Сначала дается суммарная характеристика того, как обстоят «ныне» дела героя:

А ныне пятьдесят мне било;
Полет свой счастье пременило,
Без лат я горе-богатырь...

Затем идет описание любовных и карточных неудач героя, противопоставленное изображению его побед над прекрасным полом в строфе 15-й:

Прекрасный пол меня лишь бесит,
Амур без перьев — нетопырь,
Едва вспорхнет и нос повесит.
Сокрылся и в игре мой клад...

Далее следует строка о разладе с поэзией, соответствующая строфе 16-й:

Не страстны мной как прежде Музы...

И заключительные две строки тематически возвращают к строфе 14-й, в которой говорилось о придворной фортуне героя, с тем чтобы его прежним успехам противопоставить нынешние неудачи:

Бояре понадули пузы,
И я у всех стал виноват.

Таким образом, «я» в одах Державина приобретает временами даже избыточную конкретность, оно получает такие черты характера и поведения, которые совершенно не совпадают с действительной биографией Гаврилы Романовича Державина. Ода с ее уже устоявшейся тенденцией к обобщению образа поэта не нуждалась в полном совпадении его биографии с его литературным обликом; достаточно было хотя бы частичного сходства, относительного подобия, — остальное читателю предоставлялось угадывать самому.

2

Анафорический тип связи в одах Державина получает самое разнообразное применение. Он может связать таким способом конец и начало двух соседних строф, как например в оде «На выздоровление мецената»:[13]

Но вдруг средь облака златого,
На крыльях утренней зари,
Во зраке божества младого,
Которого рабы, цари,
Все люди равномерно любят,
Но все не равно берегут;
Которого лень, роскошь губят,
Крепят умеренность и труд, —
Здоровье, дар небес бесценный,
Слетело в твой чертог и, взяв
В златом сосуде сок врачебный,
Кропя тебя, рекло: «Будь *здрав!*».

Ты *здрав!* Хор муз тебе любезных,
Драгую жизнь твою любя,
Наместо кипарисов слезных,
Венчают лаврами тебя

и т. д.

Вторая из приведенных и следующая за ней строфа соединены также словесным повтором:

. . . .
Не умирает добродетель,
Бессмертна музами она!

Бессмертны музами Периклы,
И Меценаты ввек живут.
. . . .

У Ломоносова или Петрова случаи применения этого приема крайне редки. Укажу несомненное, но, кажется, одиночное употребление такого повтора у Ломоносова в оде «На восшествие на престол Екатерины II» (1762) при соединении первой и второй строф:

. . . .
И от презрения избавит
Возлюбленный *российский род.*

Российский род, коль ты ужасен
В полях против своих врагов.[14]
. . . .

У Державина этот прием входит в систему других однородных приемов, связывающих материал внутри строфы и переходящих в межстрофические связи.

---

[13] Там же, стр. 78—81.

[14] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 8, Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 772.

В «Фелице» повторение одного указательного местоимения «там» скрепляет строфу 18-ю и связывает ее со строфой 19-й:

Стремятся слез приятных реки
Из глубины души моей.
О коль счастливы человеки
Там должны быть судьбой своей,
Где ангел кроткий, ангел мирный,
Сокрытый в светлости порфирной,
С небес ниспослан скиптр носить!
Там можно пошептать в беседах
И, казни не боясь, в обедах
За здравие царей не пить.

Там с именем Фелицы можно
В строке описку поскоблить,
Или портрет неосторожно
Ее на землю уронить.
Там свадьб шутовских не парят
и т. д.[15]

Такое разнообразие видов скреп и соединений межстрофических и внутристрофических, по-видимому, объясняется тем, что ломоносовский композиционный принцип сочетания двух контрастных тем в пределах целой оды Державин превратил в принцип стилистический, осуществил его не только в каждой строфе, но и в каждой строке. Следуя этому принципу контрастности, Державин в пределы одной строки вмещает начало и конец какого-либо явления, какого-либо исторического процесса социального или этического порядка. В оде «На счастье» контрастно не только соотношение строф, но и соотношение строк. Такова, например, третья строфа этой оды, в которой почти каждая строка содержит в себе парадоксально-противоречивое, контрастное утверждение. Обращаясь в ней к богу счастья, поэт приводит примеры тех превращений, которые совершаются в зависимости от благосклонности или немилости этого бога:

Куда хребет свой обращаешь,
Там в пепел грады претворяешь,
Приводишь в страх богатырей,
Султанов заключаешь в клетку,
На казнь выводишь королей.
Но если ты ж, хотя в издевку,
Осклабишь взор свой на кого:
Раба творишь владыкой миру,
На место рубища порфиру
Ты возлагаешь на него.[16]

Почти каждая из строк этой строфы включает в себя законченное определение некоего явления или события, суть которого в превращении в собственную противоположность, в смене одного состояния человека другим, ему контрастным: богатыри у него становятся жертвой страха, султаны (властители) превращаются

[15] Г. Р. Державин, Сочинения..., т. I, стр. 88.
[16] Там же, стр. 171—172.

в рабов (попадают в плен к своим победителям), короли, смещенные с престола, идут на плаху. Но возможно, по Державину, и обратное: вчерашний раб становится владыкой, сменяет «рубище» на «порфиру». В каждом из этих превращений внимание поэта привлекает не ход самого процесса, не его временное протекание, не смена событий во времени, а только конечные пункты, начала и концы, их контрастность, их полярность, их совершенное несходство, неожиданность этих перемен.

Мир у Державина в вечном движении, в вечных переменах. В нем нет ничего, что было бы неизменно и чему не угрожали бы неожиданное превращение в нечто контрастное или полная гибель. Именно эту мысль высказывает Державин в «Водопаде» по поводу смерти Потемкина:

Единый час, одно мгновенье
Удобны царства поразить,
Одно стихиев дуновенье
Гигантов в прах преобразить...[17]

Принцип контрастности в стиле державинской оды — это конкретное выражение того представления об относительности всех жизненных состояний, к которому пришел Державин. По принципу контрастности и взаимопереходов изображается вся постигаемая поэтом действительность. Условно можно сказать, что поэтическая мысль державинской оды располагается в системе определенных представлений, взятых из различных сфер жизненного опыта. Этих основных сфер три: идеология, история, частная жизнь. Каждая из этих сфер получает у него в оде свое место, свои средства выражения и особую композиционно-конструктивную роль.

Сфера идеологии, или «истины», как ее называет сам Державин, неизменна, абстрактна и является общей мерой вещей, эталоном этической оценки, идеалом чистого разума. Ее противоположность — сфера частной жизни, русского быта — конкретна, эмпирична, никаким правилам чистого разума не подчиняется и не может и не хочет служить нормой или образцом; к ней поэт относится чаще всего с иронией, но ее сила в неоспоримости ее существования, вопреки несомненному частому несовпадению ее с нормой разума и законами этики. Но при всем несходстве абстрактной сферы истины и конкретной сферы частной жизни между ними есть одно общее свойство: обе они неподвижны и неизменны, в них ничего не меняется и не подлежит изменению, хотя в сфере истины эта неизменность задана самой ее природой (какая же это была бы истина, если бы ее надо было менять, подправлять, пересматривать и т. д.!), а в сфере частной жизни неизменность поддерживается только традицией и обычаем, а не какими-либо другими причинами. Устойчивость быта — устой-

[17] Там же, стр. 326—327.

чивость беззаконности, тогда как неизменность истины — есть закон.

Между этими неизменными сферами поэтического мира державинской оды расположена сфера истории, т. е. именно та область жизни, где происходят перемены, где все подвержено контрастному превращению, все непрочно, все во власти страстей. Сфера истории, куда входит и современность с ее злободневными темами и модными героями, понимается Державиным как область действия несомненно существующих, хотя и трудно объяснимых, законов. Уже под старость, в «Жизни Званской» (1807), подводя итоги своим жизненным наблюдениям и опыту истории, прошедшему перед ним за полустолетие, он писал:

Иль в зеркало времен, качая головой,
На страсти, на дела зрю древних, новых веков,
Не видя ничего, *кроме любви одной*
К себе, — и драки человеков.[18]

Это господство эгоизма в мире истории составляет предмет постоянного поэтического интереса Державина и основной предмет разработки в его одах.

Успех «Оды к Фелице», литературный и общественный, объясняется еще и тем, что вместо традиционного статического отношения одического «я» к адресату оды (царю) Державин предложил вниманию читателей сложную систему отношений между «я», рассказчиком оды, и конкретным воплощением одического идеала — Фелицей.

Отказавшись от ломоносовского приема изображения должного в перспективе будущего, только как надежды и пожелания, Державин показал в «Фелице» осуществление политических и нравственных чаяний нации. Все три сферы его поэтического интереса в этой оде представлены (истина, история, частная жизнь), но в очень своеобразном сочетании. «Я», от имени которого ведется одический рассказ, собирательно, оно принадлежит и самому поэту и многочисленным персонажам из придворного окружения, которых поэт контрастно Фелице изображает погруженными целиком, или почти целиком, в сферу частной жизни, только некоторые из них действуют в сфере истории. Зато сама Фелица, чуть-чуть причастная быту, действует в истории как служительница истины:

Тебе единой лишь пристойно,
Царевна! свет из тьмы творить;
Деля хаос на сферы стройно,
Союзом целость их крепить;
Из разногласия согласье
И из страстей свирепых счастье
Ты можешь только созидать.[19]

---

[18] Там же, т. II, 1869, стр. 406.
[19] Там же, т. I, стр. 86.

В этом собственно и заключалась та идеализация образа Фелицы, то отступление от исторической истины, в котором Державина упрекали и современники и потомки. Действительно, поэтический образ Фелицы приобрел свою, внутриодическую обоснованность благодаря тому, что героиня оды наделена даром «всепонимания»; она с одинаковой свободой чувствует себя во всех трех сферах «хаоса» жизни. Ей в равной степени, по мнению Державина, понятны и самые высокие идеи, и самые низменные житейские интересы:

Едина ты лишь не обидишь,
Не оскорбляешь никого,
Дурачествы сквозь пальцы видишь,
Лишь зла не терпишь одного,
Проступки снисхожденьем правишь,
Как волк овец, людей не давишь,
Ты знаешь прямо цену их.[20]

И в этом смысле она является исключением не только среди людей, но и, что особенно важно для Державина, среди царей. Она оказывается человеком на троне, но без общих человеческих слабостей, а только с даром всепонимания.

3

Оды, в которых Державин развивал найденные в «Фелице» приемы построения произведения в целом, обычно делятся у него на отдельные части таким способом, что каждая содержит картину одной из трех жизненных сфер. Так построена «Ода Фелице», так же построены «Вельможа» и «Водопад». В оде «Вельможа»[21] все начало (строфы 1—9-я) излагает представление поэта об истинных обязанностях вельможи; средняя часть (строфы 10—18-я) содержит сатирический портрет современного вельможи, это частная жизнь, это область, где торжествуют эгоизм и расчет; третья, заключительная часть оды (строфы 19—25-я) показывает осуществление истины в истории. В третьей части оды общие положения державинской государственной философии подтверждаются реальными образами русских политических деятелей, русских вельмож — героев добродетели, Якова Долгорукого и Петра Румянцева. Первая и третья части оды содержат и прямое изложение идей, общих положений державинской жизненной философии, в сочетании с их конкретным, образным воплощением. Средняя часть вся заполнена картинами отрицаемого и осуждаемого поэтом образа жизни и общественного положения любимцев фортуны.

Вся ода имеет ораторски-полемическое содержание и написана в обличительных тонах. Это ода — спор с определенным

[20] Там же, стр. 87.
[21] Там же, стр. 431—436.

противником. Уже первая строфа содержит совершенно точное, недвусмысленное заявление о позиции поэта:

Не украшение одежд
Моя днесь муза прославляет,
Которое в очах невежд,
Шутов в вельможи наряжает;
Не пышности я песнь пою;
Не истуканы за кристаллом,
В кивотах блещущи металлом,
Услышат похвалу мою.

Здесь намечена тема всей оды, ее главный тезис и выражено отношение поэта к наружному блеску власти и к внутреннему, истинному содержанию деятельности вельможи.

Противоречие внешнего и внутреннего, общественного положения и нравственного облика составляет содержание этой оды; строфы 1—6-я настойчиво, с разных сторон, на отрицательных примерах доказывают неизбежность этого несоответствия, если положение вельможи противоречит его поступкам:

Осел останется ослом,
Хотя осыпь его звездами;
Где должно действовать умом,
Он только хлопает ушами.
О! тщетно счастия рука,
Против естественного чина,
Безумца рядит в господина
Или в шумиху дурака.

Полемическое задание державинской оды определяет авторское отношение к материалу, к выбору частных тем и образов.

В первой части тема внешнего блеска и внутренней пустоты реализуется сначала в образе бездарно сделанной статуи, художественная ценность которой равна нулю; эта контрастность внешнего величия и внутренней ничтожности подчеркнута намеренным употреблением слова «кумир», высокого по самой своей природе, для обозначения статуи:

Кумир, поставленный в позор,
Несмысленную чернь прельщает...

Лексический строй этих двух строк намеренно высокий, собственно одический, даже несколько архаизированный. Ведь в других одах того же времени, в «Водопаде» например, Державин употребляет слово «зрелище», а не «позор»; следовательно, в данном случае ему нужно было поддержать высокий лексический строй, чтобы усилить контраст между внешним величием и ничтожеством внутреннего содержания. Следующие две строки переключают строфу в другую тональность; в них нет уже той возвышенности и преднамеренной высокости, которая есть в двух первых строках. Теперь речь идет уже о сообщении действительных, а не мнимых фактов, об оценке с точки зрения истины:

Но коль художников в нем взор
Прямых красот не ощущает...

Вслед за этим спокойным, внешне беспристрастным отношением «художников», на котором основывается поэт, высказывая свое окончательное суждение, идут две строки, в которых вновь высокий способ выражения должен передать всю силу негодования, всю глубину отвращения, какое испытывает поэт при виде подобных «кумиров». Поэтому здесь появляется риторическое, одическое обращение «се», появляется и архаизированный родительный падеж, но все это в сочетании с противоречивым и по существу и по стилистике образом позолоченной грязи (праха?):

Сей образ ложныя молвы,
Се глыба грязи позлащенной!

В последней строке слова «грязь» и «позлащенная» взаимно контрастны, они не поглощаются взаимно, а оттеняют и представляют собой вариации двух основных тем этой оды — «блеска» и «ничтожества» (грязи).

В отличие от Ломоносова, у которого словесно-тематическая композиция оды выражалась одним и тем же понятием и производными от него словами, в державинской оде, которая тоже часто строится на сочетании двух тем (обязательно контрастных), темы эти выражены бывают при помощи совершенно различных понятий, образов и сравнений. У Державина единство оды становится единством смысловым, а не словесно-тематическим, а его выражение — многообразным. При этом в отличие от Ломоносова Державина подстерегает опасность, от которой его предшественник сумел уберечься: поскольку у Державина тема оды выражается не одним-двумя определенными понятиями с их производными, а вариациями на тему, то поэт часто не удерживается от прямого называния своей темы, от ее логико-умозрительного развития, от того, что позднее Белинский, в общем справедливо, называл «реторикой».

В «Водопаде» это контрастное сочетание двух тем выражено гораздо явственнее, чем в «Вельможе». Не только само название оды представляет собой метафору человеческой славы, но и вся ода целиком построена на контрастном изображении славы и пользы. Подобное тематическое соединение в истории оды русского классицизма до «Водопада» нам неизвестно. Ломоносов много писал в своих одах о славе; вообще слава — это одна из популярных одических тем, но в противопоставлении ее пользе она не разрабатывалась одическими поэтами. Ломоносов посвятил соотношению пользы и красоты оду 1750 г.,[22] но дал их не в противопоставлении, а в сочетании, как взаимно дополняющие

---

[22] См.: И. З. Серман. Поэтический стиль Ломоносова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1966, стр. 121—128.

понятия. Противопоставить славу и пользу решился только Державин.

О Румянцеве, который представлен в оде как воплощение славы истинной, говорится в восьми строфах, объединенных анафорическим началом («что»). Его слава — воинские подвиги на пользу России, нации:

Что орлю дерзость, гордость лунну,
У черных и янтарных волн,
Смирил Колхиду златорунну,
И белого царя урон,
Рая вечерня пред границей,
Отмстил победами сторицей.[23]

Цветовая гамма этой строфы содержала понятные для современников намеки на победы Румянцева над турками и пруссаками. Соотношение между славой и пользой здесь вполне однозначно; первая вытекает из второй, служит ей, поддерживается ею. Такая слава вызывает у поэта только чувство восхищения и глубочайшего уважения. Румянцев в этой его оде (как и в других) выглядит героем добродетели во всех смыслах и живым упреком всем, кто от нее отступает. Но он выведен в этой оде не только потому, что на его примере можно было показать возможность союза пользы и славы, но еще и потому, что именно Румянцев казался Державину наиболее правомочным судьей другого персонажа его оды — Потемкина.

Центральный, программный эпизод в «Водопаде» содержит рассуждения некоего «седого мужа» (Румянцева) о соотношении пользы и славы:

Блажен, когда, стремясь за славой,
Он пользу общую хранил
. . . .
Благословенна похвала
Надгробная его да будет,
Когда не блеск его прельщал,
И славы ложной не искал!
О, слава, слава в свете сильных!
Ты точно есть сей водопад.
Он вод стремлением обильных
И шумом льющихся прохлад
Великолепен, светл, прекрасен,
Чудесен, силен, громок, ясен;
Дивиться вкруг себя людей
Всегда толпами собирает;
Но если он водой своей
Удобно всех не напояет,
Коль рвет брега, — и в быстротах
Его нет выгод смертным — ах!
Не лучше ль менее известным,
А более полезным быть. ..[24]

---

[23] Г. Р. Державин, Сочинения. . ., т. I, стр. 321.
[24] Там же, стр. 323.

В строфах, посвященных Потемкину, заметно очень резкое несоответствие между изображением славы, блеска, великолепия, окружающих Потемкина, грандиозности его замыслов и бедности результатов. Слава и польза не всегда оказываются равновеликими. Польза от дел и проектов Потемкина намного меньше его прижизненной славы, блеска и величия его фортуны:

Что ж нашу славу составляет? —

задается риторическим вопросом Державин при виде могилы Потемкина и сам же отвечает на него:

Лишь истина дает венцы
Заслугам, кои не увяпут;
Лишь истину поют певцы,
Которых вечно не престанут
Греметь перуны сладких лир;
Лишь праведника свят кумир![25]

Этим ответом поэт переносит решение вопроса о славе из сферы истории, в которой жил, действовал, мечтал и властвовал Потемкин, в сферу истины, где для всех людей есть одна мера, одна единая шкала ценностей. Однако сама же державинская ода в гораздо большей степени прославляет Потемкина, чем Румянцева. Величие карьеры, славы, блеска Потемкина, его титаническая личность занимают воображение поэта больше, чем несомненные заслуги Румянцева.

Ощутимое в оде противоречие между истиной и историей, между этико-политическим идеалом и исторической действительностью не было открыто для русской оды Державиным. Об этом разрыве писал Ломоносов, оды которого излагают поэтически преображенную программу того, что будет, как отрицание несовершенства современного состояния нации в ее отношениях с властью. История у Ломоносова присутствует только как прошлое, большей частью как изображение аннинского царствования, ужасам и страхам которого положил конец елизаветинский переворот 1742 г. У Державина в «Фелице» еще вполне в духе Ломоносова история соотнесена с той же эпохой, по контрасту с которой правление Екатерины II изображено как гармоническое осуществление разумного равновесия прав и обязанностей власти и ее подданных.

Появление в творчестве Державина представления о трех различных сферах действительности, требующих различного к себе поэтического отношения, повлияло на самый характер одического «я». В додержавинской оде «я» одического поэта, являясь «эхом русского народа», одновременно говорило и голосом истины. История и истина сливались и в изображении и в оценке, а быт, частная жизнь вообще в оде отсутствовали. Успех «Фелицы», как мы уже говорили, объяснялся именно новизной и

[25] Там же, стр. 328.

смелостью сочетания всех этих трех сфер действительности, до нее существовавших в поэзии раздельно. Однако и сам Державин еще только в оде «На счастие» сумел повторить в несколько ином варианте это соединение всех сфер жизни. Во всех остальных его одах, как правило, изложение касается только двух сфер, большею частью истины и истории, реже — истории и частной жизни, а с середины 90-х годов частная жизнь из оды уйдет совершенно и для нее поэт отмежует свою анакреонтику.

В цикле од, связанных с поэтически претворенным образом Екатерины II, в одах о Фелице («Ода к Фелице», «На счастие», «Изображение Фелицы» и «Видение Мурзы»), наиболее отчетливо видно, как единое одическое «я» получает у Державина различный облик в зависимости от той сферы действительности, о которой идет речь в данной части оды. Может быть, наиболее показательна одна из последних по времени написания од этого цикла — «Видение Мурзы».[26] Начата она была в 1783 г., но окончена, по верному указанию Грота, только в 1790 г. В этой оде после вступления и картины спящего города следует монолог Мурзы (поэта), довольного своей частной жизнью и счастливого признанием своего творчества. Внезапное появление Фелицы, как бы сошедшей с портрета работы Левицкого, прерывает монолог поэта; Фелица требует от него отказа вообще от любых форм прославления властителей, — иными словами, Державин в этом монологе Фелицы излагает точку зрения, следовать которой от него требует истина:

Вострепещи, Мурза несчастный,
И страшны истины внемли,
Которым стихотворцы страстны
Едва ли верят на земли.

Поэзия, так продолжает говорить Фелица, не должна быть «лестью», т. е. не должна допускать хотя бы малейшего отступления от истины:

Владыки света — люди те же;
В них страсти, хоть на них венцы;
Яд лести их вредит не реже,
А где поэты не льстецы?

Смысл этого монолога Фелицы в призыве к поэту стать на почву действительности, отказаться от идеализации подлинных, живых деятелей, понять, что они действуют в сфере истории и руководствует ими не истина, а страсти.

Ответ Мурзы Фелице содержит самооправдание поэта и перед Фелицей и перед другими критиками его оды «К Фелице»:

Но венценосна добродетель!
Не лесть я пел и не мечты,
А то, чему весь мир свидетель:
Твои дела суть красоты.

---

[26] Там же, стр. 106—111.

В Фелице — Екатерине истина и история совпадают, не противоречат друг другу, и потому обвинение в лести Мурза отвергает с полной убежденностью:

Но пусть им здесь докажет Муза,
Что я не из числа льстецов,
Что сердца моего товаров
За деньги я не продаю
И что не из чужих амбаров
Тебе наряды я крою.

С середины 1790-х годов частная жизнь в поэзии Державина выделяется в малые анакреонтические жанры. В оде остается только история. Державин как бы забывает о своих собственных открытиях. Уже ода «На взятие Измаила» намеренно пишется как стилизация под оды Ломоносова. Дальнейшее развитие одического жанра в творчестве Державина, как и у других поэтов эпохи, у Николева например, это — постепенное превращение его в стихотворную реляцию, превращение, зло высмеянное Дмитриевым в «Чужом толке» (1792). Ода умирала, и воскресить ее к новой жизни можно было только при помощи какого-либо существенного переключения на другую художественную установку. Существование оды с середины 1790-х годов стало временем ее постепенного упадка. Новое поколение поэтов избегает обращений к оде даже в тех случаях, когда политические обстоятельства настойчиво требуют от них разработки гражданственной тематики.

Эволюция оды русского классицизма представляет собой очень сложный процесс конкретизации изначально присутствующих в ней элементов структуры — одического поэта и одического адресата. В одическом творчестве Державина поэт, автор оды, заговорил о себе не только как о поэте, но и как о человеке. Поэт получил некое «социальное положение», для него нашлось место в обществе его времени — и при дворе и на различных ступенях бюрократической иерархии. Открытие путей и средств такой конкретизации литературной личности одического поэта говорило о больших внутренних возможностях русского классицизма, о неисчерпанности его ресурсов.

Однако даже Державину не удалось, при максимальном расширении тематического объема оды, преодолеть неизбежную для этого жанра ситуационность. Как своего рода монодрама, ода была ограничена кругом определенных отношений, в которых могли находиться между собой автор оды и ее адресат. Отсюда неизбежная ограниченность элементов биографии, которым мог быть открыт доступ в оду. Практически в одах Державина речь могла идти в основном об определенных моментах внешней биографии поэта. Биография внутренняя, биография духа потребовала от русской поэзии других жанров. Державинский Мурза остался высшим достижением оды русского классицизма на пути к превращению биографии поэта в тему его собственного творчества.

Г Л А В А V

От песни к трагедии

1

Если мы захотим представить, чем была трагедия русского классицизма для ее зрителей 200 лет тому назад, мы не сможем этого сделать опытным путем, не сможем проверить на себе ее воздействие. Трагедии Сумарокова и Княжнина уже в начале XIX в. сошли со сцены и, по-видимому, никогда на нее не вернутся.

В ином положении трагедия французского классицизма, она нам доступна не только в чтении. Гастроли «Комеди франсез» и других французских трупп, особенно Мари Белл, убедили всех, кто их видел, что трагедия Расина живет на сцене и вполне может дойти до современного зрителя, и при этом не только французского.

Для того же чтобы хоть косвенным образом представить себе, как действовали трагедии Сумарокова и Княжнина на зрителей в XVIII в., следует, очевидно, обратиться к немногим сохранившимся мемуарным свидетельствам.

Сергей Глинка, на глазах которого совершился процесс полного обновления русской литературы, который не только пережил себя как литератора, но и дожил до эпохи Гоголя, в своей «оригинальной», по выражению Белинского,[1] книге поместил следующий рассказ о том, как воспринимался Сумароков в 1780-е годы: «Спросишь теперь, отчего отчаяние Синава так сильно действовало на современников Сумарокова, когда театр походил на простую комнату, где каждое лице произносило роль свою? Оттого. что в этом отчаянии слышен тот голос, который во все времена исторгался из глубины души, взволнованной бурей страстей... Он (Сумароков, — *И. С.*) знал, что гению трагическому нужна только душа, а потому и не требовал пособий ни от *декораций*, ни от *музыки*. Вот отчего Сумароков, не выводя Синава из комнаты, одним *душевным голосом* вызывал из сердец своих совре-

[1] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 461.

менников и пороком и ужасом стон жалостный. Я и теперь помню, с каким живым чувством Я. Б. Княжнин в стенах кадетского корпуса читал нам из трагедии Сумарокова последний монолог Синава:

Уж ты теперь, судьбина! совершила;
Ты все свирепости, о рок! явил на мне;
Представил ты меня тираном сей стране...
. . . .
Туман от глаз моих скрывает солнца свет.
Уже нет Трувора; уже Ильмены нет!
Моя кипяща кровь на сердце замерзает!..
Или в сей страшный час вселенна исчезает?..

Видели тогдашние зрители и туман, скрывавший дневной свет от очей Синава; видели и вселенную, исчезавшую перед ним; видели все это в очах Дмитревского, в чертах его лица, на бледном его челе».[2]

Итак, «душевный голос» драматурга — вот что в некотором полемическом увлечении противопоставлял С. Глинка в трагедиях Сумарокова опыту романтической драматургии 1820—1830-х годов. В этом «душевном голосе», считал он, причина поразительного успеха у современников трагедий Сумарокова и Княжнина.

Что же такое этот «душевный голос», был ли он на самом деле или являлся выдумкой восторженного, «пламенного» Сергея Глинки? Не противоречит ли это мнение Глинки нашему привычному представлению о трагедии русского классицизма, в которой мы готовы признать какие угодно достоинства, кроме собственно художественных, а ее несомненную (в свое время!) популярность склонны объяснять ее политической злободневностью, освободительным пафосом, патриотизмом наконец, но только не ее художественной природой. Ведь и до сих пор не было предложено лучшего определения позиции писателя в литературе классицизма, чем известные слова Г. А. Гуковского: «Поэт-классицист не присутствует в своих произведениях как личность. Его стихотворения соотнесены не с его индивидуальностью, а с идеей жанра, идеей истины в рационалистическом ее толковании и в ее разделенности в пределах жанровых схем. В стихотворении раскрывается не душа поэта, а над ним парящая надындивидуальная истина понятия».[3]

Как же нам быть в таком случае с трагедиями Сумарокова? В каком же отношении они находятся к личности автора? Вернее, можно ли вообще ставить вопрос о каких-либо формах выражения авторской личности в трагическом репертуаре классицизма? Тот же С. Глинка, защищая Сумарокова от Белинского,

---

[2] С. Глинка. Очерки жизни и избранные сочинения А. П. Сумарокова, ч. I. СПб., 1841, стр. 21—22.

[3] Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946, стр. 108.

писал по поводу «Димитрия Самозванца» и его исполнителей: «Сумароков передавал им *порывы души своей*, а они все это понимали».[4]

По-видимому, трагедия русского классицизма в наибольшей степени стала жертвой перелома в литературе, которым означен период 1815—1825 гг. Уже в 1817 г. Мерзляков только иронически может писать о наиболее прославленной трагедии Княжнина, о «Росславе».

Что же случилось, почему именно трагедия бесповоротно утратила какую бы то ни было силу художественного воздействия?

Карамзин в начале нового столетия характеризовал трагедийное творчество Сумарокова следующим образом: «В трагедиях своих он старался более описывать *чувства*, нежели представлять *характеры* в их эстетической и нравственной истине; не искал чрезвычайных положений и великих предметов для трагической живописи, но, в надежде на приятную кисть свою, основывал драму всегда на самом обыкновенном и простом действии; любил так называемые *прощальные сцены*, для того что они извлекали слезы из глаз чувствительной Елисаветы».[5]

В этой характеристике сумароковской трагедии, написанной литератором, для которого драматург уже перестал быть живым явлением литературы, примечательно сделанное Карамзиным противопоставление чувств характерам «в их эстетической и нравственной истине». Но для того чтобы карамзинское противопоставление характеров и чувств помогло нам понять действительную природу русской трагедии XVIII в., и в первую очередь трагедий Сумарокова, следует установить, какой же именно смысл вкладывал Карамзин в эти понятия и к какой системе эстетических представлений они восходят.

Карамзин исходил в основном из объясненного Лессингом существенного расхождения между трагедией Шекспира и трагедиями великих драматургов французского классицизма, в творчестве которых, а также у Вольтера Лессинг не находил той полноты и многообразия в обрисовке драматических характеров, которые он считал главным достоинством Шекспира.[6] Контрастное противопоставление Шекспир — Расин, сохранявшее все свое значение еще и для 1820-х годов, уже существовало в полной мере для Карамзина, определяя в значительной мере его оценки русских драматургов и русских драматических произведений XVIII в.

---

[4] С. Глинка. Очерки жизни и избранные сочинения А. П. Сумарокова, ч. I, стр. 123.

[5] Н. М. Карамзин, Избранные сочинения в двух томах, т. 2, изд. «Худож. литература», М.—Л., 1964, стр. 170.

[6] См.: Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 28—31.

«Характер» в наибольшей степени занимал Карамзина — критика драмы и театра в «Московском журнале».[7] В рецензии на постановку «Эмилии Галотти» Лессинга, в его переводе, Карамзин, анализируя сомнения и колебания Одоардо, пишет: «Вот черта, которая показывает, сколь хорошо автор знал сердце человеческое! Когда человек в крайности решится на что-нибудь ужасное, решение его, пока еще не приступил он к исполнению, бывает всегда, так сказать, *неполное*. Все еще ищет он кротчайших средств — не находит, но все ищет, как будто бы не веря глазам или рассудку своему».[8]

«Характер», с точки зрения Карамзина, это — сложное, противоречивое единство различных чувств, стремлений, убеждений, это целый мир, а не воплощение какого-либо одного чувства, как изображал, по его мнению, своих трагедийных персонажей Сумароков. В самом деле, даже в лучших, по единодушному признанию современников, трагедиях Сумарокова, таких как «Синав и Трувор» или «Семира», нет «характеров» в таком значении, какое они получили у Шекспира и у романтиков. У Сумарокова персонаж обычно занят анализом собственного душевного состояния. Действие, как правило, вынесено за сцену. Перед зрителем или происходит подготовка к действию, поступку, решению, или рассказывается о последствиях совершенного поступка, принятого решения, осуществленного действия. Выражение чувств или душевных состояний персонажей само становится «содержанием» трагедий Сумарокова, а собственно «действие» отступает на второй план, оттесняется его словесным «изображением». Действуют в трагедиях Сумарокова как будто не персонажи, а слова, понятия-образы, сходные с теми понятиями-образами, на которых строятся оды Ломоносова.[9] Самые эти понятия не были открыты или придуманы Сумароковым, ему принадлежит лишь почин их поэтического применения в трагедиях.

Запоздалые восторженные поклонники Сумарокова, вроде уже названного Сергея Глинки, выдвигали как его особенную заслугу то, что он был обязан всем только самому себе, своему собственному таланту, так как учиться искусству трагедии, ее поэтическому слогу в русской литературе было не у кого. С этим можно было бы согласиться, но лишь с одной поправкой. Да, в русской литературе у Сумарокова-драматурга не было учителей, кроме одного — самого Сумарокова, автора песен, необыкновенно популярных в русском обществе 1740—1750-х годов. Именно песни были для Сумарокова подготовительной школой и лабораторией поэтических приемов, с таким блеском и успехом приме-

---

[7] См.: И. А. Кряжимская. Театрально-критические статьи Н. М. Карамзина в «Московском журнале». В кн.: XVIII век, сб. 3. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 270—273.

[8] Карамзин, Избранные сочинения..., т. 2, стр. 84.

[9] См. выше, стр. 42—47.

ненных им в трагедиях. Но в разработке своей песенной манеры Сумароков действовал не на пустом месте. Он столкнулся с очень сильной традицией русской песни, в создании которой участвовали и виднейшие поэты 1720—1730-х годов.

2

В исследованиях старых и новых отмечено,[10] что именно в первой четверти XVIII в. появился разнообразный репертуар лирической песни, создававшейся под влиянием новых форм быта, привнесенных Петровскими реформами на смену старомосковскому укладу жизни.

Для песен Петровского времени характерна стилистическая пестрота, смешение различных по происхождению оборотов и понятий, как например:

Красный цветочек, роза благовонна!
Для чего ты к моей любви несклонна?
Магнит дражайший! к себе привлекаешь —
Доткнуться сладких уст не допущаешь?
Фортуна злая, як моя драгая,
Любишь не внимая, разум отнимая,
Но даждь мне свою белейшую руку!
Коснися персей — узришь мою муку! [11]

Распространены в записях 1720—1730-х годов и любовные песни с античным мифологическим антуражем, ранее в таком виде в русской поэзии не встречавшиеся.[12] Здесь и Венера, и Нептун, и особенно Купидон. Песни эти скорей всего появились под влиянием песен В. К. Тредиаковского, напечатанных в составе переведенного им романа «Езда в остров Любви» и в приложении к этому роману. Именно Тредиаковский первый печатно узаконил эту мифологическую образность для любовной песни, как и первый напечатал свои любовные песни, чем вызвал негодование приверженцев старины.[13]

Любовные песни Тредиаковского — это важный этап в развитии русской литературной песни XVIII в.

Исследователи русской музыкальной культуры XVIII в. давно уже отводят Тредиаковскому место, достойное его вкладу в создание русской песни. Т. Н. Ливанова пишет: «В 1725 году он сочи-

[10] См.: А. А. Веселовский. Любовная лирика XVIII века. СПб., 1909; В. Н. Перетц. Очерки по истории поэтического стиля эпохи Петра Великого, вып. 1—2. СПб., 1905—1907; А. В. Позднеев. Рукописные песенники XVII—XVIII веков. М., 1958.

[11] А. В. Позднеев. Рукописные песенники XVII—XVIII веков, стр. 69.

[12] См.: Т. Н. Ливанова. Русская музыкальная культура XVIII века, т. I. М., 1952, стр. 48.

[13] См.: А. В. Позднеев. Рукописные песенники XVII—XVIII веков, стр. 74—76.

нил песенку „Весна катит, зиму валит", которая сразу приобрела очень большую популярность и долго встречалась в сборниках кантов с несложной музыкой песенно-танцевального характера. Над этой наивной песенкой немало потешались потом читатели, начиная с Ломоносова. Однако, если сравнить ее не столько с последующим ярким расцветом русской лирической поэзии, как с более ранней „виршевой" лирикой, — песенка Тредиаковского покажется изящным и легким образцом новой поэзии. Неудивительно, что лирические стихи Тредиаковского постепенно вытеснили собой старую силлабическую виршевую поэзию из сборников, кантов и стали основой для простой, яркой, песенной, музыкальной лирики, которая заполняла эти сборники с тридцатых, примерно, по семидесятые годы XVIII века». Далее исследовательница пишет о стихах Тредиаковского из романа «Езда в остров Любви», что «почти все они стали русскими кантами и вошли в рукописные сборники, будучи записаны вместе с музыкой».[14]

По мнению исследовательницы, быть может несколько преувеличивающей значение песен Тредиаковского, «рукописные сборники кантов... утверждают великую роль Тредиаковского в русской бытовой поэзии и музыке середины XVIII века».[15] Недавно наши сведения о распространении песен Тредиаковского в рукописных песенниках XVIII в. обогатил А. В. Поздвеев.[16] Он отметил, что песенка Тредиаковского «Описание грозы, бывшия в Гаге», напечатанная в числе других в приложении к «Езде в остров Любви», попала в песенник начала 1730-х годов. В сборниках 1730—1740-х годов его песни встречаются чаще, чем стихи какого-либо другого поэта, но с появлением песен Сумарокова они из сборников исчезают.[17]

Многочисленны полемические и пародийные упоминания о песенках Тредиаковского у Сумарокова и у Ломоносова. Все это свидетельствует о том, что песни Тредиаковского хорошо были известны его современникам и что вокруг них шла серьезная литературная борьба. Возможно, что именно Тредиаковский был зачинщиком этого спора о песне, так как ему принадлежала гегемония в песенном репертуаре 1730—1740-х годов, а Сумароков выступил как соперник, с новым типом песни.

В комедии «Тресотиниус» (1750) Сумароков яростно напал на Тредиаковского именно за то, по-видимому, что тот ранее пародировал и критиковал его, Сумарокова, песни. Тресотиниус — Тредиаковский критикует одну из известнейших песен Сумаро-

---

[14] Т. Н. Ливанова. Русская музыкальная культура XVIII века, т. I, стр. 48—49.

[15] Там же, стр. 483.

[16] А. В. Позднеев. Произведения В. Тредиаковского в рукописных песенниках. В кн.: Проблемы истории литературы. М., 1964, стр. 87—100.

[17] Там же, стр. 89.

кова — «О места, места драгие», так объясняя превосходство своей песни над песней Сумарокова: «Ето вить не „О места, места драгие“, ету песнь и содержание ее не всяк разуметь будет, тут такие есть тонкости, что они от многих и ученых закрыты».[18]

Одна из пародий Тредиаковского, на другую популярную песню Сумарокова — «Прости, мой свет», сохранившаяся в рукописном сборнике, подтверждает, что не Сумароков, а Тредиаковский был зачинщиком борьбы вокруг песни. Вот текст этой пародии полностью:

На песню «Прости, мой свет»

Наш автор в музу так влюбился,
Что день и ночь он с ней всегда,
Да и не хочет никогда,
Чтоб где не вместе находился,
Однако же отстать от ней в один день рад.
Вот тут какой ток лился из глаз,
Слез пролито в один миг с таз,
Но, говоря, изъявить не можно,
Как нутр его рвался неложно, —
Признак, что тогда в нем был бред.
Хотел он песню спеть к отраде,
Да спел идиллию во складе,
Так застонав: «Прости, мой свет».[19]

Пародия эта имеет в виду следующую строфу из песни Сумарокова:

Не будет дня, во дни часа,
В часе минуты мне такой,
Чтоб тень твоя ушла из глаз,
Я буду плакать всякий час.
Когда придут на мысль часы,
В которые я был с тобой:
Утехи прежни вспомнятся,
Глаза мои наполнятся
Потоками горчайших слез,
Что рок драгую жизнь унес,
Одну оставя страсть,
И лютую напасть.[20]

Обвиняя Сумарокова в «слезливости», пародист метил в его концепцию любви. Именно различное понимание характера и смысла любви разделило соперников в области песенного жанра. Поэтому необходимо восстановить «философию любви», выраженную в песнях Тредиаковского, и сопоставить ее с той концепцией любовного чувства, которую предложил в своих песнях Сумароков.

---

[18] А. П. Сумароков, Полное собрание всех сочинений, т. V, М., 1787, стр. 303.

[19] Рукописный сборник «Разные стиходействии» (ИРЛИ, разр. II, оп. 1, № 635, л. 66).

[20] А. П. Сумароков. Полное собрание всех сочинений, т. VIII, стр. 258—259.

3

Русская литературная песня создана была Тредиаковским. В первой изданной им по возвращении из-за границы книге «Езда в остров Любви» (1730) находилось около сотни стихотворений и стихотворных отрывков, как в тексте романа, так и в особом приложении, названном «Стихи на разные случаи».

Тредиаковский перевел любовно-аллегорический роман Поля Тальмана уже в самом конце своего пребывания за границей.[21] Именно поэтому выбор такого «несюжетного» произведения свидетельствует об определенности его литературно-поэтического вкуса и о программности переведенного произведения. Ведь из огромного богатства репертуара французской литературы, как современной, так и «великого века», Тредиаковский мог взять для перевода и ознакомления русских читателей что-либо другое, может быть более занимательное или более назидательное. Однако он выбрал «Езду в остров Любви» и своим выбором, который был результатом добросовестных поисков, был очень доволен: «Думал я долго, что какую бы то книжку французскую начать переводить. Тогда впала мне на разум сия, которую я там (в Гамбурге, — *И. С.*) не без трудности сыскал. . .».[22]

Перевод книги Тальмана был как бы отчетом Тредиаковского перед своими современниками, демонстрацией его познаний и литературных дарований и, в каком-то смысле, итогом его изучений современной французской литературы.

Поль Тальман, роман которого так понравился Тредиаковскому, и в свое время, т. е. в 1660—1680-е годы, и позднее, когда Тредиаковский решил переводить его роман, принадлежал к писателям совершенно третьестепенным. Достаточно сказать, что в самой авторитетной трехтомной библиографии французской литературы XVII в., составленной Александром Чиоранеску, о нем не зафиксировано ни одной специальной статьи.[23] Одно неоспоримо: с 1664 до 1729 г. роман опубликован (отдельно и в сборниках) шесть раз, что свидетельствует об устойчивом читательском интересе.

Сам же Поль Тальман, избранный за свой роман во Французскую академию, ничем более значительным не ознаменовал свое литературное поприще. У исследователей Тредиаковского сложилось не совсем верное представление об историко-литературном месте этого романа. Л. В. Пумпянский писал об этом переводе Тредиаковского: «Выбор Тредиаковского свидетельствует, таким образом, о том, что его литературные вкусы обращены были к со-

---

[21] См.: И. З. Серман. Тредиаковский и просветительство (1730-е годы). В кн.: XVIII век, сб. 5. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 213—216.

[22] В. К. Тредиаковский, Сочинения, т. 3, СПб., 1849, стр. 648.

[23] A. Cioranescu. Bibliographie de la litterature française du dix-septieme siecle, t. III. Paris, 1966, p. 1890.

вершенно определенной стадии в развитии французской литературы, к плеяде Гомбервиля, Ля-Кальпренеда, Жоржа Скюдери, мадемуазель де Скюдери и т. д., то есть к романистам эпохи абсолютизма, к представителям аллегорически-помпезного стиля».[24]

В этом утверждении есть некоторая существенная неточность. Тальман во всяком случае не принадлежал к авторам аллегорически-помпезных романов. Его позиция была иной. Позднее, в конце века, Поль Тальман без излишней резкости, но все же убежденно объявил язык аллегорического романа «ненастоящим», «искусственным». В своей работе «Замечания и определения Французской академии» (1693) он писал о «жаргоне прециозниц»: «Если бы слово „жаргон" означало только дурной язык, получившийся из испорченного хорошего, каким, может быть, является язык черни, нельзя было бы сказать „жаргон прециозниц", потому что прециозницы ищут самого лучшего слова, но слово „жаргон" означает также аффектированный язык, и, следовательно, „жаргон прециозниц" — это хороший язык; особы, которых называют прециозницами, говорят не настоящим языком, а искусственным, изысканными фразами, и, хотя они состоят из отборных и принятых в употреблении слов, можно сказать, что это жаргон».[25]

Поддерживая и разделяя основные принципы стилистики прециозной литературы, разумеется в определенной сфере, в царстве «страсти нежной», Поль Тальман в своем романе стремился избежать слишком изысканных и вычурных оборотов речи. Стиль его вообще лишен отличительных признаков прециозности в собственном смысле, того, что высмеял в своих «Смешных жеманницах» Мольер в 1659 г. Роман Поля Тальмана аллегоричен, но от прециозности в собственном смысле он свободен, это, скорей всего, и определило выбор Тредиаковского. Его чрезвычайно привлекла общая этико-эстетическая концепция романа, изложенная в основном, прозаическом повествовании и еще более энергично выраженная в стихах и стиховых отрывках, которыми связывается прозаическое изложение.[26]

Роман состоит из двух частей, двух путешествий на остров Любви, изданных впервые отдельно, а затем печатавшихся вместе. Обеим частям придана условная форма писем, обращенных к другу автора — Licidas, или Лицида, как его назвал Тре-

---

[24] Л. В. Пумпянский. Тредиаковский. В кн.: История русской литературы, т. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 238.

[25] P. Tallement. Remarques et décisions de l'Academie françoise. Paris, 1698, pp. 104—105. Цит. по кн.: R. Lathuillère. La Préciosite, t. I. Genève, 1966, p. 37.

[26] Мы располагали следующим изданием романа Тальмана: Vayage de l'isle d'Amour. Par l'abbé Tallemant. In: Voyages imaginaire, songes, visions et roman cabalistiques orné de figures. Amsterdam, 1788, t. 26, pp. 203—306. Далее с оригиналом Тальмана сопоставляется перевод Тредиаковского по изданию: В. Тредиаковский, Сочинения, т. 3, стр. 639—773.

диаковский. В первой части излагается история несчастной любви героя Тирсиса к Аминте. Герой романа плывет в страну Роскоши (Plaisir) и попадает на остров Любви (de l'Amour), где он встречает Аминту и страстно в нее влюбляется. Не слушая доводов Разума (Raison), «речей его и здравых советов», Тирсис стремится к Аминте. Почтение (Respect) и Предосторожность (Précaution) тоже дают ему хорошие советы, которым он не следует. Далее он странствует по острову, попадает в «местечко» Беспокойность (Inquiétude), в Малые прислуги (Petit-Soins), Добрый прием (Bon-Accueil), в город Надежду (Espérance), стоящий на реке Претенция (Prétention). В городе Надежда «обретается» княгиня Надежда, у входа в ее палаты встречаются Мысли (Pensées). Почтение, снова встретившееся Тирсису, обещает ему, что он найдет Аминту в Объявлении (Declaration), и вместе с Купидоном ведет его в крепость, в которой Почтение «был губернатором». Стерегут эту крепость Очесливость (Modestie), Молчание (Silence) и Тайна (les Secrets). Называется эта крепость Молчаливость (Discretion) — «именем Почтениевой дочери, которая в том замке наместничествует».

Пока Тирсис разыскивал Аминту, она удалилась в пещеру Жестокости (Cruauté). Объятый горем Тирсис приходит к озеру Отчаяния (Désespoir), где ему сочувствует «девица» Жалость (Pitie). Приведя к нему Аминту, Жалость отводит влюбленных к Искренности (Confiance), в замке которой находятся Сходбища (Rendez-vous) и любовные письма (billet-doux). Когда влюбленные выходили из замка Искренности, Должность (Devoir) похитила у Тирсиса Аминту. Первая часть романа оканчивается тем, что Тирсис и Аминта попадают, наконец, в город Любви, где живут во взаимной любви и счастии, пока Рок (Destin) не разлучает их.

Вторая часть, или второе письмо к Лициде, начинается с сообщения Тирсиса, что «нрав» его весьма «переменился» и что он навсегда покидает любовь. Убедившись в измене Аминты, Тирсис начинает вести любовную интригу одновременно с двумя — с Сильвией и Ирисой. Сначала такая жизнь ему очень нравится, затем начинает надоедать: «Ибо сие весьма трудно, чтоб жить с двемя персонами в одной союзности! На всякий день надлежало мне было писать два письма, на всякий день имел я два назначенных сходбищ, и надобно было иметь много хитрости, чтоб как утаить от одной знакомость, которую я имел с другой».[27]

В конце концов Тирсис влюбляется в Славу и решается, оставив любовь, следовать советам Разума, которыми пренебрег он, вступая впервые на берег острова Любви.[28]

---

[27] В. К. Тредиаковский, Сочинения, т. 3, стр. 718.

[28] См. подробный анализ этого перевода Тредиаковского в кн.: П. Н. Берков. Ломоносов и литературная полемика его времени. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 10—20.

В предисловии «К читателю» Тредиаковский предупреждал, что «сия книга есть сладкая любви», «книга мирская». Он тем самым подчеркивал ее светский, партикулярный характер и новизну ее содержания. До «Езды в остров Любви» русская печать не знала подобных произведений. «Ассамблеи, новые формы быта развивали в молодых людях новое понимание любви, не как греховного чувства, а как высокого, нежного переживания душевной преданности любимой. Впервые на Руси появляются галантные, изящные кавалеры, тонко ухаживающие за дамой».[29]

Все то новое, что привнесла Петровская эпоха в нравы, в общественную жизнь и особенно в понимание любви, в переведенном Тредиаковским романе Тальмана впервые было выражено с таким искусством в прозе и стихах. Книга Тальмана была выбрана Тредиаковским для сообщения русскому читателю не только форм и формул любовной речи и нежных разговоров, но и для внушения ему очень определенной общей концепции любви. Какова же была эта концепция и почему совсем не новая книга Тальмана могла лучше всего послужить ее пропаганде, можно установить, сопоставив переводы стихов в «Езде» с подлинниками.

Тредиаковский вообще свободен в своих переводах от мелочного буквализма, он меняет строфику, применяет свои сочетания разносложных стихов и т. д., но самые существенные изменения касаются трактовки любви и любовных отношений. Отвлеченные и перифрастические обороты Тальмана в описаниях женской красоты Тредиаковский заменяет конкретными чертами и приметами.[30] Так, у Тальмана:

Des roses et des lys le mélange agréable.

У Тредиаковского:

Роз и лилей при груде смешенье любимо.

У Тальмана:

Sur le bord de la tombe où tu voulais descendre,
La belle main te donne du secours...

У Тредиаковского:

Когда хотела ты сойти до гроба,
К обывателям подземного глоба,
То белой ручкой тебя подхватила
И не допустила...

Еще более значительно и систематически изменяет Тредиаковский стихи Тальмана в описаниях любовных отношений. Отвле-

[29] Г. А. Гуковский. Русская литература XVIII века. Учпедгиз, Л., 1939, стр. 33.

[30] Далее стихотворения Тальмана цитируются по указанному выше изданию (см. прим. 26), стихотворные переводы Тредиаковского — по его «Избранным произведениям» (изд. «Советский писатель», М.—Л., 1963 (Библиотека поэта. Большая серия)).

ченные и перифрастические обороты своего подлинника он заменяет конкретными образами и эротическими ситуациями. Так, например, совершенно изменено изображение того, что видит Тирсис, застав Аминту в замке Прямыя Роскоши (du vrai Plaisir) с одним из своих свояков (rivaux). У Тальмана этот «любовник», к счастию которого ревнует даже небо, «d'un transport amoureux embrassait ses genoux...» (в восторгах любви обнимает ее колени). У Тредиаковского же эта ситуация изложена так:

Там сей любовник, могл ей который угодить,
Счастию небо чиня всё зависно,
В жаре любовном целовал ю присно;
А неверна ему всё попускала чинить!

В следующей строфе у Тальмана сказано: «Ses baisers redoublés étaient son seul langage» (удвоенные поцелуи были его речью).

А у Тредиаковского:

Руки ей давил, щупал и все тело...

И наконец, третья строфа, в таком виде данная Тальманом:

Enfin j'en crus pendre le jour,
Je vis à cet amant mille beautés en proie,
Et l'ingrate à ses yeux montrait la meme joie
Qu'elle m'avait fait voir du temps de notre amour, —

у Тредиаковского совершенно изменена, превращена в изображение торжествующей страсти соперника:

Я хотел там убиться, известно вам буди:
Вся она была тогда в его воли,
Чинил как хотел он с ней се ли, то ли,
А неверна, как и мне, открыла все груди!

В некоторых случаях Тредиаковский краткое стихотворение Тальмана превращает в распространенное. Так, стихотворение Тальмана «Je vis mourir entre mes bras» состоит из трех четверостиший, у Тредиаковского же их стало шесть. Тема этого стихотворения — сон, в котором Тирсис видит себя с Аминтой, умирающей у него в объятиях, но возвращенной к жизни Смертью, которую растрогала ее красота. В третьей строфе Тирсис пробуждается и понимает, что все это приснилось ему.

Первой строфе Тальмана:

Je vis entre mes bras
Cette charmante blonde,
Mais se fut d'un si doux trepas
Qu'elle en revint plus belle au monde —

соответствуют две строфы Тредиаковского:

Виделось мне, как бы тая
В моих прекрасная дева
Умре руках, вся нагая,
Не чиня ни мала зева.

Но смерть, как гибель напрасну
Видя, ту в мир возвратила
В тысячу раз паче красну;
А за плач меня журила.

Сохраняя смысл своего оригинала, Тредиаковский вносит некоторые уточнения, которые проясняют ситуацию, превращают перифрастическое изложение Тальмана в конкретное описание любовной сцены.

Вторую строфу Тальмана Тредиаковский переводит, изменяя ее смысл еще больше. Сравним:

Je vis pour un temps la clarté
De ses beaux yeux mourantes,
Et tomber toute sa beauté
Dans mes bras languissante.

и

Я видел, что ясны очи
Ее на меня глядели,
Хотя и в темноту ночи,
И нимало не смертвели.

Но дальше Тредиаковский вводит прямое обращение Тирсиса к Аминте, у Тальмана отсутствующее:

«Ах! — вскричал я велегласно,
Схвативши ее рукою,
Как бы то наяву власно, —
Вас, было, Мила, косою
Ссечь жестока смерть дерзнула!
Ох и мне бы не миновать,
Коли б вечно вы уснула!».
Потом я стал ту обнимать.

Метафору любви—смерти, изящно выраженную у Тальмана, Тредиаковский заменил настоящей, а не метафорической смертью, так же как в первой строфе словом «нагая» он подчеркивает смысл происходящего во сне.

Третью и последнюю строфу Тальмана Тредиаковский перевел тоже одной строфой и близко к подлиннику.

Во второй части романа развивается новая, по сравнению с первой, точка зрения на любовь вообще — как на смысл и основу жизни, как на ее главное содержание и наполнение. Тирсис, истомленный разлукой с Аминтой, находит утешение, воспевая любовь: «А сердце мое, привыкшее всегда к любви, не знал, куда девать несколько еще горячия моея страсти, которая мне осталась по разлучении с Аминтой, и не могло оно ни по какой мере привыкнуть к так леносной жизни, какова была оная, которую я препровождал в „беспристрастности“. Тогда я, к увеселению моему изложив следующую двостишную песенку, пел оную на всякой день один с собой: [31]

[31] У Тальмана нет этих слов: «тогда я, к увеселению моему изложив следующую двостишную песенку».

Без любви и без страсти
Все дни суть неприятны:
Воздыхать надо, чтоб сласти
Любовны были знатны.

Чем день всякой провождать,
Ежели без любви жить?
Буде престать угождать,
То что ж надлежит чинить?».

Понятием «страсть» Тредиаковский в первой строфе переводит французское tendresse (нежность), а во второй строфе «страсть» заменяет у него французское desir (желание). Но и третья строфа получает у него иной смысл. У Тальмана:

Que la vie est ennuyeuse
Quand on n'a point de desirs!
Qui n'a pas l'ame amoureuse,
La voit couler son plaisirs.

У Тредиаковского:

Ох, коль жизнь есть несносна,
Кто страсти не имеет!
А душа в любви косна,[32]
Без потех вся стареет.

С еще большей полнотой, чем в переработке стихов Тальмана, философия любви Тредиаковского раскрыта в его оригинальных песнях, напечатанных в приложении к «Езде в остров Любви», в «Стихах на разные случаи».

В «Прошение любве»[33] говорится о всеобщей власти этого чувства:

Покинь, Купидо, стрелы:
Уже мы все не целы,
Но сладко уязвлены
Любовною стрелою
Твоею золотою;
Все любви покорены.

Здесь всевластие любви и сила любовного чувства переданы сочетанием обычного для французской поэзии образа стрелы Купидона с изящным оксюмороном «сладко уязвлены». И через все стихотворение проходит эта тема сладостной муки и мучительного счастья любви:

Любовь всем нам не скучит,
Хоть нас тая и мучит.
Ах, сей огнь сладко пышет!

В «Стихах о силе любви»[34] еще подробнее и обстоятельнее разработана тема всевластия любовной страсти:

Можно сказать всякому смело,
Что любовь есть велико дело:

---

[32] Т. е. медленная.
[33] В. К. Тредиаковский, Избранные произведения, стр. 74—75.
[34] Там же, стр. 82—83.

Быть над всеми и везде сильну,
А казаться всем умильну —
Кому бы случилось?
В любви совершилось.

Далее говорится о том, что и боги «Иовиш» (Юпитер) и Марс покорились любви; она правит миром:

Что больше? Та царит царями,
Старых чинит та ж молодцами,
Любовь правит всеми граждáны,
Ту чтят везде и поселяны,
Та всчинает брани,
Налагает дани.

Любовь, по Тредиаковскому, сильней религии, как это ни покажется странным и дерзким. Строка «Не убежит той в монастырях» говорит о том, что, по мнению поэта, и монашеские обеты ничто пред властью этого чувства:

Все ей угождают,
Все любви желают.

Жизнь — это непрерывная смена чувств и увлечений, это непрерывный пир и праздник любви:

Мы любви сами ищем.
Ту ища не устали,
А сласть ее познали,
Вскачь и пеши к той рыщем.

Стихотворения и песенки о силе любви, приложенные к «Езде в остров Любви», являются как бы итогом той подробной разработки всех оттенков и перипетий любовных отношений, которой посвящены проза и стихи романа.

Мы уже упоминали о том, что во второй части «Езды в остров Любви» Тирсис превосходно себя чувствует, ведя двойную любовную интригу с Ирисой и Сильвией. Преимущество такого любовного времяпрепровождения выражено и в стихах, которые явственно перекликаются со стихами из приложения. Глазолюбность (Кокетство) говорит Тирсису:

Перестань противляться сугубому жару:
Две девы в твоем сердце вместятся без свару,
Ибо ежель без любви нельзя быть счастливу,
То кто залюбит больше,
Тот счастлив есть надольше.
Люби Сильвию красну, Ирису учтиву,
И еще мало двух, быть надо коли чиву.

И далее, как бы предупреждая сомнения, которые могут возникнуть у Тирсиса, Глазолюбность его обнадеживает:

Часов во дни довольно
От той с другой быть вольно.
Удоволив первую, доволь и вторую,
А хотя и десяток, немного сказую![35]

[35] Там же, стр. 118.

Последних двух строк у Тальмана нет, они прибавлены Тредиаковским. Тенденция переработки все та же — конкретизировать и материализировать слишком отвлеченное и спиритуализированное изображение любви у Тальмана.

А. В. Позднеев опубликовал песню Тредиаковского, из которой мы знали только одну строфу «Худо тому жити. . .». Песня эта написана, по-видимому, уже в России, после выхода «Езды в остров Любви», так как ее смысл в защите любви и возражении тем, кто осуждает любовь. Как известно, «Езда в остров Любви» имела необыкновенный успех у русской читающей публики. Тредиаковский писал об этом Шумахеру: «Я могу сказать по правде, что моя книга входит здесь в моду и, к несчастью или к счастью, я также вместе с ней. Честное слово, мсье, я не знаю, что делать: меня ищут со всех сторон, повсюду просят мою книгу».[36]

Успех «Езды в остров Любви» сопровождался одновременно хором враждебных выступлений, о которых мы знаем из другого письма Тредиаковского к Шумахеру: «Суждения о ней различны согласно различию лиц, их профессий и вкусов. Придворные ею вполне довольны. Среди принадлежащих к духовенству есть такие, кто благожелательны ко мне; другие, которые обвиняют меня, как некогда обвиняли Овидия за его прекрасную книгу, где он рассуждает об искусстве любить; говорят, что я первый развратитель русской молодежи, тем более что до меня она совершенно не знала прелести и сладкой тирании, которую причиняет любовь».[37] И далее, вполне в духе книги Тальмана, в ее перифрастическом стиле, Тредиаковский продолжает: «Что вы, сударь, думаете о ссоре, которую затевают со мною эти ханжи? Неужели они не знают, что сама природа, эта прекрасная и неумолимая владычица, заботится о том, чтобы научить все юношество, что такое любовь. Ведь, наконец, наши строки созданы так же, как и другие, и они не являются статуями, изваянными из мрамора и лишенными всякой чувствительности; наоборот, они обладают всеми средствами, которые возбуждают у них эту страсть, они читают ее в прекрасной книге, которую составляют русские красавицы, такие, какие очень редки в других местах».[38]

В это время Тредиаковский еще твердо стоит на своих позициях апологии земной любви, несмотря на обвинение «в нечестии, в нерелигиозности, в деизме, атеизме, наконец во всякого рода ереси».[39] Как бы отвечая своим критикам, Тредиаковский говорит в песне:

---

[36] А. Малеин. Новые данные для биографии В. К. Тредиаковского. Сборник ОРЯС, т. CI, № 3, Л., 1928, стр. 432.
[37] Там же, стр. 431.
[38] Там же.
[39] Там же, стр. 432.

Худо тому жити,
Кто хулит любовь:
Век ему тужити,
Утирая бровь.

Проходят печальны
Все дни его здесь,
Да и не похвально
Обходится весь.

Чувствия не зная,
Кажется свиреп,
А и рассуждая,
Рассужденьем слеп.
. . . .
Будет сладкословен
Кто в школе его
(Купидона, — *И. С.*),
Нравом добр, любовен,
Свирепства ни сего.
. . . .
Утешает сильно
Всякую печаль,
Сам смотрит умильно,
Отгонит весь жаль.

Стати и прикрасы
Все в его руках,
Мусикийски гласы
И танцы в ногах.

Разные потехи —
Также забав род,
Веселые смехи —
Его все то плод.

Ты, юность прекрасна,
Сим употребляй.
Везде повсечасно
В любви пребывай.

Варварству прилично
Любовь презирать,
Младым будь обычно
Ею все играть.[40]

И в этой песне, как и в более ранних стихах Тредиаковского, излагается осознанное отношение к любви как основе жизни, источнику радости и счастью, любви, воспринимаемой как вечный праздник, как пир молодости и веселья. Такой философии любви нет в романе Поля Тальмана, как не было ее у того направления французской романистики, с которым связана «Езда в остров Любви».

Но для того чтобы указать возможные соотношения между стихами Тредиаковского и французской поэзией 1720-х годов, надо представить себе тогдашнее ее состояние и сопоставить любовную лирику Тредиаковского с тем, как разрабатывали эту тему поэты разных направлений.

4

В «Эпистоле от российской поэзии к Аполлину» Тредиаковский с большим восторгом говорит о французской поэзии, особенно о песнях:

Песен их что может быть лучше и складняе?
Ей! ни Греция, ни в том мог быть Рим умняе.[41]

И вообще французская литература является для него непререкаемым образцом во всех жанрах, хотя и современной ему немецкой поэзии он уделяет большое внимание.[42]

---

[40] А. В. Позднеев. Произведения В. Тредиаковского в рукописных песенниках, стр. 91—92.

[41] В. К. Тредиаковский, Избранные произведения, стр. 392.

[42] См.: Л. В. Пумпянский. Тредиаковский и немецкая школа разума. В кн.: Западный сборник. М.—Л., 1937, стр. 157—186.

Во французской поэзии конца XVII—начала XVIII в. существовало особое направление, вернее — поэтическая школа, настойчиво разрабатывавшая философское учение Эпикура применительно к темам жизни и смерти, к проблеме бессмертия и земной любви, — школа вольнодумцев-либертенов, стихи которых не печатались, а распространялись в рукописях и только после смерти Людовика XIV стали постепенно проникать в печать. Именно к тому времени, когда молодой Тредиаковский попал в Париж, относится известная характеристика французского общества в «Арапе Петра Великого»: «По свидетельству всех исторических записок, ничто не могло сравниться с вольным легкомыслием, безумством и роскошью французов того времени. Последние годы царствования Людовика XIV, ознаменованные строгою набожностью двора, важностию и приличием, не оставили никаких следов... Между тем общество представляло картину самую занимательную. Образованность и потребность веселиться сблизили все состояния. Богатство, любезность, слава, таланты, самая странность, все, что подавало пищу любопытству и обещало удовольствие, было принято с одинаковою благосклонностью. Литература, ученость и философия оставляли тихий свой кабинет и являлись в кругу большого света угождать моде, управляя ее мнениями». И далее Пушкин называет наиболее модных поэтов и литераторов эпохи. Герой его романа «присутствовал на ужинах, одушевленных молодостью Аруэта и старостию Шолье, разговорами Монтескье и Фонтенеля».

Шолье и его друг Лафар — наиболее характерные фигуры среди поэтов-либертенов этой эпохи. Они, да и не только они, выразили в поэзии ту борьбу против официального стоицизма, которую вслед за Гассенди вели многие представители французской философской мысли и литературы, такие как Ларошфуко, Сент-Эвремон, Мольер.[43] «Эпикуреистами» в таком смысле были и поэты этой группы: «Большинство лирических поэтов XVII века были либертенами; лирическая поэзия определяется почти как либертенный жанр, и некоторые важные аспекты образа жизни либертена тесно связаны с самой сущностью лиризма: представление о природе, к которому приходишь, ища противоположности аскетизму, ненависть к лицемерию, к которой человек приходит из любви к искренности; представление о смерти, как о конце жизненного праздника, и о жизни, которая чувственность и эмоции делает источниками блаженства».[44]

И. Спинк перечисляет и характеризует следующих поэтов-либертенов: Никола Ивето (1567—1649), Жака Дебарро (1599—1673), мадам Дезульер (1637—1694), Жана Эно (1611—1682), аббата Шуази (1644—1724), герцога Гамильтона (1646—1730),

[43] См.: I. S. Spink. French Free Thought from Gassendi to Voltaire. London, 1960, pp. 145—151.

[44] Там же, стр. 151—152.

графа де Грамона (1619—1707), Клода Шапеля (1626—1678), Шарля Лафара (1644—1711), аббата Шолье (1636—1720).[45]

В Тампле у Шолье в течение тридцати лет собирались его друзья — поэты-вольнодумцы. Поэзия Шолье и Лафара, их послания друзьям и ответы последних, собранные в издании сочинений Шолье, дают полное представление о том, как вырабатывалась их поэтическая концепция жизни. Любовная лирика Шолье и Лафара самым теснейшим образом связана с их дружескими посланиями философского характера, где проповедуется изящный эпикуреизм, отрицается бессмертие души и утверждается разумное, умеренное наслаждение радостями жизни. Эти философские послания создают особый фон для собственно любовной тематики; лирика любви включается в творчество поэта в целом, в его философию жизни. Так, в «Гимне Амуру» Шолье мы находим изображение власти любви и сладости мучений, ею причиняемых, которое так характерно для любовных стихов и песен Тредиаковского:

Amour, je dois à ta mère
L'objet charmant, que je sers:
Tu lui donnas l'art de plaire,
Et tant d'agréments divers,
Que tu m'as forgé des fers
Le plus doux, les plus légers,
Qu'ont ait forgés à Cythere.

Que tes peines ont des charmes!
Qui les souffre est enchanté.
Toi qui sais jusques aux larmes
Mêler de la volupté,
Fais au moins que la beauté
Qui ravit ma liberté
Te rende avec moi les armes.[46]

Гимн Амуру

Амур, я обязан твоей матери
Очаровательным предметом, которому я служу:
Ты дал ему уменье нравиться
И столько разных прелестей,
Что сковал мне цепи,
Самые сладостные, самые легкие из тех,
Которые куются на Цитере.

---

[45] В числе поэтов-либертенов Спинк называет еще и мадам Саблиер (1640—1693). Ее имя Тредиаковский вставил в свой перевод стихотворения Т. Мора:

Прославила женск пол
Глубока Дасиера;
Могла ль тот свергнуть в дол
Исправна Саблиера?

(В. К. Тредиаковский, Избранные произведения, стр. 334).

[46] G. A. Chaulieu, Oeuvres, vol. 2, A la Haye, 1777, p. 108.

Сколько очарования в твоих мучениях!
Тот, кто от них страдает, счастлив.
Ты, который умеешь примешивать
Наслаждение даже к слезàм,
Сделай по крайней мере так, чтобы
Красавица, которая похищаат мою свободу,
Сдалась тебе вместе со мной.

Есть у Шолье и ода «Похвала непостоянству» (1700), в которой, обращаясь к вздыхающим пасту́шкам и пастушка́м из романсов, он призывает их к радостям недолгой любви и к постоянной смене привязанностей:

Que servirait l'art de plaire,
Sans le plaisir de changer?
Et que peut-on dire et faire
Toujours au même berger?
Pour la beauté infidelles
Est fait le don de charmer,
Et ce ne fut que pour elles
Qu' Ovide fit l'Art d'aimer.[47]

Похвала непостоянству

К чему было бы искусство нравиться
Без радости перемен?
И что можно говорить и делать
Все с одним и тем же пастушком?
Дар очаровывать создан для неверных
Красавиц, и именно для них Овидий
Создал «Искусство любви».

И заканчивает эту оду Шолье утверждением непостоянства как закона любовных отношений:

Aimons done, changeons sans cesse;
Chaque jour nouveaux desirs:
S'est assez que la tendresse
Dure autant que les plaisirs.
Dieux! ce soir qu'Iris est belle!
Son coeur, dit-elle, est à moi;
Passons la nuit avec elle,
Mais comptons peu sur sa foi.[48]

Будем же любить, будем же без конца изменять;
Что ни день — новые желанья;
Достаточно, чтобы нежность длилась
Столько же, сколько наслажденье.
Боги! Как Ирис прекрасна сегодня вечером!
Ее сердце, говорит она, принадлежит мне;
Проведем же с ней ночь, но не будем
Слишком рассчитывать на ее верность.

Каковы же были условия и возможности для знакомства Тредиаковского с поэзией Шолье, Лафара и других поэтов-либертенов?

Мне уже приходилось писать о том, что знакомство Тредиаковского с французской литературой началось за два года до его

[47] Там же, стр. 192.
[48] Там же, стр. 194.

приезда в Париж, в Голландии, где он, «обретаясь» в штате русского посла И. И. Головкина, «обучился французскому языку». Среди книг на французском языке, свободно выходивших в Голландии, Тредиаковский, по-видимому, должен был обратить внимание на сборник двух поэтов, изданных вместе в 1724 г.: поэтические произведения аббата Шолье и маркиза Лафара (очевидно, указано мнимое место издания — Амстердам).

Обоих поэтов уже не было в живых, но это был первый печатный сборник популярных поэтов-либертенов. Рецензент этого издания начал свой отзыв с указания, что «достаточно некоторого опыта светской жизни, чтобы иметь представление об известности стихотворений Шолье и Лафара».[49] Приведя несколько пространных цитат из стихотворения Шолье «Послание к шевалье Буйону», рецензент осторожно замечает: «Мы не будем разбираться, действительно ли подобные выдумки делает вольнодумцев более счастливыми, чем надежда на будущую жизнь, которую нам внушает вера; она же и создает действительное счастье для подлинно благочестивых людей. Мы пишем в журнале, а не сочиняем богословский трактат».[50] Таким образом, читатели рецензии из намеков ее автора могли понять, что Шолье придерживается системы философских представлений, не очень-то одобряемых церковью.

Рецензент сборника Шолье, изданного вновь в 1731 г., утверждает равноправие малых жанров, легкой поэзии с большими жанрами — с эпосом и трагедией: «Доброжелательный прием, который оказала публика сборнику стихов Шолье, кажется, убеждает в его столь же славной судьбе».[51] И Вольтер в поэме «Храм вкуса» среди немногих поэтов, которых он хвалит, называет Шолье.

Из этих отзывов видно, что поэзия Шолье именно в парижские годы Тредиаковского привлекла к себе внимание литературных кругов Франции и, как нам кажется, повлияла на молодого русского поэта, способствовала разработке его собственной философии любви и любовной лирики в духе эпикурейцев-либертенов, в духе Шолье и Лафара.

Успех любовной лирики Тредиаковского в 1730-е годы, ее распространение в песенных сборниках объясняют нам, почему Сумароков в своей «Эпистоле о стихотворстве» отвел песне в десять раз больше строк, чем Буало в «Поэтическом искусстве». Сумарокову надо было не только изложить свое собственное понимание жанра любовной песни, но и доказать несовершенство

---

[49] Там же, стр. 323 (издатели включили в этот том рецензии на первый сборник Шолье).

[50] Там же, стр. 329.

[51] Там же, стр. 334.

и «неправильность» уже существующего песенного репертуара, и особенно песен своего главного соперника — Тредиаковского.

Раздел о песне в «Эпистоле о стихотворстве» содержит очень конкретную критику неприемлемого для Сумарокова песенного стиля:

О песнях нечто мне осталося представить,
Хоть песнопевцев тех никак нельзя исправить,
Которые, чтó стих, не знают, и хотят
Нечаянно попасть на сладкий песен лад.
. . . .
Не делай из богинь красавице примера
И в страсти не вспевай: «Прости, моя Венера,
Хоть всех собрать богинь, тебя прекрасней нет».
. . . .
Кудряво в горести никто не говорил:
Когда с возлюбленной любовник расстается,
Тогда Венера в мысль ему не попадется.[52]

Сумароков прежде всего отвергает засилие античных мифологических имен (Венера, Купидо) вперемежку с другими мифологическими аксессуарами, характерное для литературной песни и для песен Тредиаковского.

Сумароков отбросил все, что ему казалось лишним и мешающим силе непосредственного воздействия песни. Новаторство Сумарокова в этом виде поэзии проявилось и в его тематике, и в стиле, и в разработке стиховой формы. Рядом с критикой чужой песенной системы в «Эпистоле о стихотворстве» предложено было принципиально новое истолкование самой природы песни, ее поэтического смысла и этического пафоса:

Слог песен должен быть приятен, прост и ясен,
Витийств не надобно; он сам собой прекрасен;
Чтоб ум в нем был сокрыт и говорила страсть;
Не он над ним большой — имело сердце власть.
. . . .
Скажи прощаяся: «Прости теперь, мой свет!
Не будет дня, чтоб я, не зря очей любезных,
Не источал из глаз своих потоков слезных,
Места, свидетели минувших сладких дней,
Их станут вображать на памяти моей.
Уж начали меня терзати мысли люты,
И окончалися приятные минуты.
Прости в последний раз и помни, как любил».[53]

Уже в этом конспективном изложении основной песенной ситуации совершенно ясно несогласие Сумарокова с концепцией любви Тредиаковского и его учителей, поэтов-эпикурейцев. В основе подавляющего большинства песен Сумарокова лежит представление о любви как источнике и причине самых значи-

---

[52] А. П. Сумароков, Избранные произведения, изд. «Советский писатель», Л., 1957 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 123—124.
[53] Там же, стр. 124.

тельных в жизни человека горестей, о внутреннем драматизме этой страсти.

Не выходя за пределы любовной темы, из рамок отношений двух любящих, — отношений, в свою очередь сведенных к простейшей ситуации (измена или разлука, а часто и то и другое вместе), Сумароков сумел выразить новое понимание любовного чувства. Любовь предстает в сумароковских песнях как чувство, которое не может быть ни развлечением, ни игрой; оно не подчиняется власти рассудка, оно заполняет всего человека, и он не в силах по собственной воле любить или не любить. Так, в одной из песен[54] влюбленный юноша, жалующийся на измену «драгой», сначала сетует на то, что весь мир, вся природа для него окрасилась траурным цветом:

Плачьте вы, печальны очи, бедно сердце унывай,
И веселые минуты дней прошедших забывай,
Коль драгая изменила — все противно стало мне,
Все противно, что не вижу в сей приятной стороне.

Как ни старается он себя чем-либо утешить, сколько не смотрит на цветущую природу, горе все равно в нем самом, от него нет убежища:

О прекрасные долины и зеленые луга,
Воды чистых сих потоков и крутые берега!
Вы уже не милы стали, я уже от вас бегу,
Но нигде от сей печали я сокрыться не могу.

И тут происходит неожиданное изменение всей психологической ситуации. Герой хочет поступить как традиционный песенный персонаж — отплатить изменой за измену, забыть свою неверную возлюбленную, променять чувство на чувство, увлечься новой любовью, забыть прежнюю любовь и все свои страдания. Но это оказывается невозможным, и не из-за каких-либо внешних препятствий. Возникает неожиданное сдерживающее начало, о котором герой и не подозревал ранее:

Взор прелестной, нежны речи я стараюся забыть
И такою же изменой намеряюсь заплатить,
Но к лютейшему несчастью мне неверная мила.
Для чего она прелестна? Для чего склонна была?
Ты, с другим в лугах гуляя, если вспомнишь обо мне,
Знай, что я в несносной скуке воздыхаю по тебе,
Ты хотя меня забыла, мне нельзя тебя забыть,
Я изменой за измену не могу тебе платить.

Таким образом, чувство для персонажей сумароковских песен оказывается не мелкой разменной монетой в любовной игре, не салонным флиртом, а истинной, глубокой и всепокоряющей страстью.

---

[54] А. П. Сумароков, Полное собрание всех сочинений, т. VIII, М., 1787, стр. 299—300.

В другой песне[55] исходное положение вполне обычно: любящие разлучены, но влюбленный утешается тем, что любимая ему верна и также страдает:

Знаю, что меня она в разлуке любит,
В дальной живучи теперь стране,
Но ее вздыханье мне тоску сугубит,
Слезы умножают жар во мне.

Любовь героя к его возлюбленной находит опору не только в надежде на ее ответное чувство, она оказывается сильнее превратностей судьбы, продолжительной разлуки или даже самой смерти:

Если, дорогая, живучи в разлуке,
Ты услышишь жалобу мою,
Знай, что по тебе я в сей страдаю муке,
Помня верность и любовь твою.
Не услышишь вечно, что я переменился,
Или б не грустил, тебя забыв,
Но, хотя тебя я уже и лишился,
Твой, мой свет, покамест буду жить.

Сумароков ближе к народной лирической песне, ее тематике и настроению, чем Тредиаковский. Последний брал из народной песни только некоторые обороты и выражения, Сумароков же следует за народной песней в изображении драматизма любовных отношений; так же как в народной песне, у него разлука — главная тема.

Сосредоточившись в песне на разработке любовной темы, Сумароков не только самое изображение любви довел до глубины, ранее в русской литературе небывалой; он одновременно и самую любовь возвел на такую нравственную и общественную высоту, о какой не имело представления не только русское общество допетровского времени, но и русская литература 1720—1730-х годов.[56] Любовь, изображенная в песнях Сумарокова, стала высочайшим проявлением человеческого в человеке, идеальным выражением его природы. Именно поэтому песня у Сумарокова как бы перерастает рамки своего жанра и становится своеобразным драматическим сгустком, свернутой драматической ситуацией, даже с некоторым подобием пунктирно намеченного драматического сюжета.

[55] Там же, стр. 233—234.
[56] См. об этом подробнее: И. З. Серман. Сумароков и его школа. В кн.: История русской поэзии, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1968, стр. 93—101.

ГЛАВА VI

«Душевный голос» в трагедии

1

В трагедийном творчестве Сумарокова можно — конечно, очень условно — наметить два периода, не только разделенные хронологически, но и несходные по характеру и содержанию его трагедий.

Первый период включает трагедии «Хорев» (1747), «Гамлет» (1748), «Синав и Трувор» (1750), «Артистона» (1750), «Семира» (1751); второй — трагедии «Вышеслав» (1768), «Димитрий Самозванец» (1771) и «Мстислав» (1774). Промежуточное положение между ними занимает трагедия «Ярополк и Димиза» (1756). Трагедии первого периода — это трагедии любви и чести, второго — трагедии зла.

Драматическая напряженность сумароковских песен в трагедиях должна была получить сюжетное основание. Так, в «Семире» все отношения сведены к простейшей ситуации: Семира любит Ростислава, сына Олега, а сама она вместе с братом своим, Оскольдом, находится в плену у Олега. Оскольд хочет поднять покоренных Олегом киевлян на восстание. Его выдает изменник, Оскольд схвачен и заключен в темницу, но Ростислав из любви к Семире его освобождает. Олег сначала хочет казнить Ростислава, но ввиду крайней опасности освобождает его из темницы и посылает в бой. В битве Оскольд терпит поражение и смертельно ранит сам себя. Семира и Ростислав сочетаются браком. Любовная ситуация сведена в «Семире» к отношениям между Семирой и Ростиславом, которым только политические обстоятельства мешают получить возможность соединиться в браке.

Препятствия, возникающие в трагедии на пути влюбленных, двоякого характера: внешние и внутренние. Препятствия первого рода дают возможность героям трагедии высказать, так сказать, в чистом, беспримесном виде свою любовь, свою тоску, свое горе. Так, Семира говорит Ростиславу, надеясь, что он поможет ей освободить Оскольда:

Твой жар ко мне исчез, ты стал совсем превратен,
А ежели мой взор еще тебе приятен
И клятвы памятны, что мнимой красотой
Ты будешь полонен моею лишь одной,
Избрав достойною себе меня едину,
Смягчи, о Ростислав, смягчи мою судьбину
И покажи мне то, колико я мила,
Что правильно тебе я сердце отдала
И что в несчастии я счастлива тобою![1]

Последняя строка, с характерной для сумароковских песен игрой на антитезах, выражает смысл этой части монолога Семиры, дает как бы резюме всей психологической ситуации. Эта строка перекликается с репликой Избраны, наперсницы Семиры, которая говорит своей госпоже, советуя ей покориться и не мечтать о возвращении к власти в Киеве:

Коль вы оставите намеренье свое,
Во счастие прейдет несчастие твое...[2]

Препятствия второго рода (внутренние) порождены конфликтом в сознании персонажей, конфликтом между любовью и понятием чести, — основным нравственным критерием поведения персонажей в трагедиях Сумарокова. Система этических представлений, развивавшаяся в трагедиях Сумарокова, строго обоснована временем их действия, эпохой, — как понимал ее Сумароков.[3] Во всех трагедиях Сумарокова на древнерусские сюжеты действие происходит в дохристианскую, языческую эпоху. Персонажи трагедий говорят только о богах, судьбе, о роке и его влиянии на судьбы человеческие. Однако никакого конкретного вмешательства богов в человеческие отношения в трагедиях Сумарокова не происходит. Обращения к богам в монологах и репликах персонажей имеют только эмоциональный характер, в «сюжете» боги совершенно не участвуют; зато первенствующее значение в руководстве действиями героев приобретает этика, мораль, сконденсированная в понятии чести.

У Сумарокова отношение к морали типологическое, он исходит из предположения, что каждому типу общественного устройства свойствен особый, только ему присущий тип морали. Движущей пружиной этического сознания человека древней Руси Сумароков считает честь, одну из трех основных этических категорий в типологии государственного устройства Монтескье. При этом Сумароков вовсе не повторяет идей Монтескье. В то время как для русского драматурга честь — это высший критерий добродетели личной и общественной, Монтескье считал, что такое

[1] А. П. Сумароков, Избранные произведения, изд. «Советский писатель», Л., 1957 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 398.

[2] Там же, стр. 368.

[3] См.: Г. А. Гуковский. Сумароков и его литературно-общественное окружение. В кн.: История русской литературы, т. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 393—400.

сочетание редко или совсем невозможно. Для него монархия (под которой он понимает такое государственное устройство, когда «властью обладает государь, управляющий, однако, в соответствии с установленными законами»[4]) вовсе не идеальная политическая конструкция, а скорей меньшее зло по сравнению с деспотией. Французский мыслитель таким образом характеризует монархию: «В монархиях политика совершает великие дела при минимальном участии добродетелей... Такое государство существует независимо от любви к отечеству, от стремления к истинной славе, от самоотвержения, от способности жертвовать самым дорогим и от всех героических добродетелей, которые мы находим у древних и о которых знаем только по рассказам».[5] И далее Монтескье иронически успокаивает сторонников монархического правления: «Лечу вперед поспешными шагами, чтобы предупредить подозрение, будто я пишу сатиру на монархическое управление... Честь, т. е. предрассудки каждого лица и каждого положения, заменяет в нем политическую добродетель... и всюду ее представляет. Честь может там вдохновлять людей на самые прекрасные деяния и в соединении с силою законов вести их к целям правительства не хуже самой добродетели».[6]

При этом Монтескье, говоря о добродетелях, имеет в виду то, что он сам называет «политическими добродетелями», т. е. высокий дух преданности общественным интересам, которым, по его представлению, были сильны Афины и Рим республиканской эпохи. Честь, представляющая «предрассудок» или даже «ложное» чувство по сравнению с республиканским понятием о политической добродетели, в условиях деспотического правления представляет, по мнению Монтескье, очень важное средство противодействия власти деспота: «Честь, неведомая в деспотических государствах, где часто нет даже и слова для ее обозначения, господствует в монархиях; там она вносит жизнь во все: в политический организм, в законы и даже в добродетели».[7]

Сумарокова занимает по преимуществу такая политическая проблематика, которая отражает колебания между принципом монархии (по Монтескье) и деспотии, между честью и страхом, который является движущим принципом в деспотиях. Это объясняется не только тем, что таково было действительное положение дел в России, где деспотизм неограниченный иногда сменялся деспотизмом умеренным, но и политическим наследием Петровского времени, настойчиво пробуждавшего гражданское самосознание и в то же время подчинявшего его государственному интересу, воплощенному в бесконтрольной воле правителя. Как

---

[4] Ш. Монтескье, Избранные произведения, Гос. изд. полит. литературы, М., 1959, стр. 179.
[5] Там же, стр. 182.
[6] Там же, стр. 183.
[7] Там же, стр. 184.

русская ода, созданная Ломоносовым, говорила, как правило, о должном, а не о сущем, о том, что должно было бы быть сделано русским самодержавием для «блаженства подданных», так и русская трагедия, созданная Сумароковым, изображала идеал как норму, честь как действительную пружину поступков царей и подданных.

В «Семире», как и других трагедиях Сумарокова первого периода, честь — это основная мера поступков героев, это идея, во имя которой они готовы жертвовать любовью. Наибольший интерес для Сумарокова как драматурга представляют те персонажи, в сознании которых происходит эта борьба чувства с идеей, любви с честью.

Между Олегом и Семирой происходит очень содержательный спор о чести, многое проясняющий в сумароковском понимании этой идеи. Семира отказывается открыть Олегу, кто выпустил ее брата Оскольда из темницы и помог ему бежать из Киева. Олег ей говорит:

По исполнении злодея крыть порочно
И сожалеть о нем бесчестно и беспрочно.
Когда ж не смыслишь ты о чести рассуждать,
Так я тебе могу и наставленье дать.
Что честно или нет, я это разумею,
А научить тебя я способы имею.[8]

Семира, возмущенная этими его требованиями, заявляет, что у нее есть свое представление о чести и что оно имеет всеобщий характер и не зависит от общественного положения или поворотов судьбы:

Ты хочешь научить меня о чести знать?!
Старайся у меня ты лучше перенять!
Не думай, что она со счастием спряженна
И что противностьми быть может пораженна.[9]

Честь в изображении Сумарокова при всеобщности своей власти над сознанием его героев получает все же различное содержание в зависимости от той ситуации, в которой они находятся. Для Оскольда его честь — это восстановление свободы в Киеве, захваченном Олегом. Он говорит Олегу:

Коль дружбы пленника ты, князь, не презираешь,
Когда честных людей и в узах почитаешь,
Не трать напрасно слов к покорству мя привлечь:
Не действует твоя в моем рассудке речь,
Советований я ничьих уже не внемлю,
Без пользы свету жить — тягчить лишь только землю!
Лишившись скипетра, мне свету чем служить?
Я добродетель здесь хотел восстановить,
Возобновить златой век радостей во граде,
Лукавство выгнать вон и заключить во аде,

---

[8] А. П. Сумароков, Избранные произведения, стр. 406.
[9] Там же.

А ныне, если бы толико подл я был,
Чтоб жизнь поносную я чести предпочтил,
На утесненную взирая добродетель,
Бед подданных своих я б только был свидетель.[10]

А жизнь в плену, под властью Олега, жизнь «свидетеля» чужого торжества для Оскольда — бесчестие, нарушение основного правила жизни.

Ростислав, пожертвовавший своей честью ради любви к Семире, в ответ на ее слова, что она готова умереть вслед за ним, так объясняет свой поступок и свои чувства:

А если в вечный мрак последуешь за мною,
Сразишь мя жалостно вторичною виною,
И будет тень моя, из темной глубины
На небо вопия, твои гласить вины:
Что ты бесчестию мя страстью покорила,
Что славу ты мою в бесславье претворила
И, честь мою совсем в бесчестье пременя,
Взяла свирепо жизнь два раза у меня.[11]

По сравнению с песнями Сумарокова, где основной темой была любовь и порожденные ею душевные состояния, он в трагедиях усложнил изображение души своего современника. При этом ему пришлось выйти за пределы частной жизни и частного интереса в сферу общих интересов и общественных страстей. Честь, в борьбе и взаимопроникновении с которой он теперь показывает любовь, это уже понятие, в большей степени заимствованное из общепринятой классификации страстей разума, чем из сферы эмоциональной.

Уже первые рецензенты «Синава и Трувора» высказывали сомнения в исторической достоверности некоторых суждений и речей сумароковских персонажей. Так, Готшед, в общем очень высоко оценивший эту трагедию Сумарокова, писал: «Характеры и нравы также вероподобны, по крайней мере согласно нашим нравам, — хотя можно было бы усомниться, что русские князья, в особенности древних времен, могли иметь столько мягкосердечия и нежных склонностей».[12] Через пятьдесят лет в более резкой форме этот упрек Сумарокову высказал Карамзин: «Называя героев своих именами древних князей русских, не думал соображать свойства, дела и язык их с характером времени».[13]

Вопрос, следовательно, ставился так: сознательно ли Сумароков пренебрегал исторической достоверностью характеров своих трагедийных героев или у него была своя точка зрения

[10] Там же, стр. 388.

[11] Там же, стр. 416.

[12] Цит. по статье: Г. А. Гуковский. Русская литература в немецком журнале XVIII века. В кн.: XVIII век, сб. 3. М.—Л., 1958, стр. 388.

[13] Н. М. Карамзин, Избранные сочинения в двух томах, т. 2, изд. «Худож. литература», М.—Л., 1964, стр. 170.

на Киевскую Русь, свое понимание истории, которым он и руководствовался?

Сумароков для своих героев находит одно главное мерило их поведения — честь. Решение вопроса о характере исторической концепции сумароковских трагедий зависит от решения вопроса более частного: на чем основывается это изображение особой роли понятия чести в трагедиях Сумарокова — на переосмысленном применительно к русским условиям учении Монтескье или на знакомстве с какими-нибудь историческими источниками, в которых Сумароков мог найти изображение чести как мерила общественного поведения? Иными словами: создавал ли Сумароков политическую утопию или был верен истории — разумеется, так, как он ее понимал?

В новейших исследованиях лексики памятников литературы и письменности киевского периода приводится много примеров употребления понятия «честь», но всегда неразлучно с понятием «слава». Нижеприведенные примеры взяты в работе В. П. Адриановой-Перетц. Она пишет: «В Ипатьевской летописи Игорь после первого удачного боя с половцами говорит дружине, не выделяя себя и других князей: „Се бог силою своею возложил на врагы нашу победу, а на нас *честь* и *слава*"».[14] И в Лаврентьевской летописи: «Князья хвалятся, что они пойдут так далеко в Половецкую землю, „где же не ходили ни деди наши, а возьмем до конца свою *честь и славу*"».[15] По мнению В. П. Адриановой-Перетц, «здесь употреблена формула, известная, например, в Новгородской IV летописи, где под 1216 г. читаем: „И ту нощь стоявше князи, победивше сильнии полки и вземше свою *честь и славу*"».[16]

Такую обязательность сочетания славы и чести нарушает пример из «Изборника Святославова 1076 г.»: «Приимше бо власть... от друг своих *славы* хотять, от меньшиих поклонения просять и *чести*». Как следует из последнего примера, честь занимает подчиненное положение в этой двуединой формуле. Такого особенного понимания чести, какое высказано в трагедиях Сумарокова, в литературе Киевской Руси мы не находим. Слава и честь означают лишь различные степени одного, общего представления о почестях, о заслугах, добытых преимущественно на поле брани.

Д. С. Лихачев считает, что «парные сочетания» в русской литературе XI—XIII вв. восходят к стилистической симметрии псалмов. Среди приводимых им примеров из «Слова Даниила Заточника» отмечу один, который свидетельствует о живучести парного сочетания понятий чести и славы. Заточник говорит:

---

[14] В. П. Адрианова-Перетц. «Слово о полку Игореве» и памятники русской литературы XI—XIII веков. Изд. «Наука», Л., 1968, стр. 67.

[15] Там же, стр. 68.

[16] Там же.

«Паволока бо испестрена многимы шолкы и красно лице являеть; тако и ты, княже, многими людми *честен* и *славен* по всем странам».[17]

Ю. М. Лотман в работе, посвященной исследованию интересующей нас пары понятий, пишет: «Анализ убеждает нас, что „честь" и „слава" в системе идеологических терминов раннего русского феодализма отнюдь не были синонимами».[18] И ниже Ю. М. Лотман проводит интересное разграничение смысла этих понятий: «„Честь" подразумевает материальную награду (или подарок), являющуюся знаком определенных отношений. *„Слава" подразумевает отсутствие материального знака. Она невещественна* и поэтому — в идеях феодального общества — более ценна, являлась атрибутом того, кто уже не нуждается в материальных знаках, так как стоит на высшей ступени. В частности, поэтому славу можно принять от потомков, далеких народов, купить ценой смерти, честь — лишь от современников».[19]

Соответствует ли это объяснение действительной иерархии понятий «честь» и «слава», могут ответить только специалисты. Для нашей цели важно несомненно доказанное наличие понятия «честь» в самых различных произведениях древнерусской литературы и очень интересно обоснованное представление о чести как некоей выгоде или материальном поощрении.

Следовательно, ответ на тот вопрос, который мы перед собой поставили: мог ли Сумароков найти понятие чести в литературе Киевской Руси, получает положительное решение. Да, мог найти. Но совершенно очевидно, что понятие чести получило в литературе классицизма, и у Сумарокова прежде всего, «совершенно иное значение», как справедливо пишет Ю. М. Лотман. [20]

Остается нерешенной еще одна проблема: с какими собственно памятниками древнерусской литературы мог быть знаком Сумароков? Откуда он черпал материал для создания своих трагедий о чести и любви?

В печатных руководствах по русской истории, таких как «Синопсис», Сумароков мог найти «честь» в конкретном значении почетного приема, угощения. Так, о встрече Ольги древлянами в «Синопсисе» говорится: «Древляне же цветно коньми и одеждами украсившеся изъидоша ей в стретение, и приемше ю *с великою честию*».[21] Других печатных источников у Сумарокова быть не могло. Естественно, что он мог обратиться к рукописным

---

[17] Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 174.

[18] Ю. М. Лотман. Об оппозиции «честь»—«слава» в светских текстах Киевского периода. Ученые записки Тартуского гос. университета, Тарту, 1967, вып. 198, стр. 100.

[19] Там же, стр. 105.

[20] Там же, стр. 110.

[21] Синопсис. СПб., 1810, стр. 33.

источникам, достаточно разнообразным, как это показала М. А. Салмина, проанализировавшая работу Сумарокова над текстами «Повестей о начале Москвы».[22] Для нашей задачи, собственно, достаточно констатации того неоспоримого факта, что Сумароков мог располагать и, по-видимому, располагал возможностями для ознакомления с такими сборниками или сводами, в которые входили и памятники литературы и письменности киевского периода.

2

Именно присутствие в литературных памятниках киевской эпохи понятия чести могло побудить Сумарокова в трагедиях, приуроченных к этому времени, отвести данному понятию столь важное место, превратить его в выражение смысла общественных отношений и мерило этико-политической ценности человека. Сравнение «киевских» трагедий Сумарокова с его же трагедией из эпохи развитого абсолютизма, с «Димитрием Самозванцем», подтверждает наше предположение, что понятие чести Сумароков считал характерной чертой домонгольского периода русской истории; более же позднему времени, по его мнению, свойственны другие отношения и другие этико-политические понятия. Поэтому в «Димитрии Самозванце» самое слово «честь» упоминается не больше трех раз и не о чести толкуют между собой персонажи трагедии. Регулирующим принципом общественного устройства теперь является не честь, понятие «индивидуальное», предполагающее независимость личности и полную самостоятельность ее решений, а принцип «общей пользы», принцип «блага отечественного», которому должны служить все — от монарха до последнего подданного.

Сумароков в «Димитрии Самозванце» воссоздает усложнившуюся социальную структуру по сравнению с киевским периодом. Начальник стражи Димитрия, описывая ему положение в Москве, называет основные социальные категории государства: «бояря», «духовные», «дворянство», «народ».[23] Позитивное решение любого политического вопроса возможно теперь только тогда, когда определяющим началом является благо нации в целом. Вот почему Георгий, князь Галицкий, т. е. потомок удельных владетелей, убежденно выступает против власти аристократии и восхваляет самодержавие:

Самодержавие — России лучша доля.
Мне думается, где самодержавства нет,
Что любочестие, теснимо, там падет;

---

[22] М. А. Салмина. Древнерусские повести о начале Москвы в переработке А. П. Сумарокова. Труды Отдела древнерусской литературы, М.—Л., т. XV, 1958, стр. 381.

[23] А. П. Сумароков, Избранные произведения, стр. 457.

Вельможи гордостью на подчиненных дуют,
А подчиненные на гордых негодуют.

. . . .

Правленья таковы совсем России новы,
Коль нет монарха в ней, власть — тяжкие оковы.
Несчастна та страна, где множество вельмож:
Молчит там истина, владычествует ложь.[24]

Вместо чести критерием общественной ценности поведения трагедийного персонажа становится понятие еще более общего порядка — «истина». Об истине спорят все персонажи трагедии, ею они меряют поступки всех, и в первую очередь царя.

Самозванец, например, считает, что перед царем «должна быть истина бесславна»:

Невольник тот монарх, кто презрит те забавы,
В которых вольности препятствуют уставы,
И если б был таков порфироносца век,
Так был тогда и царь подвластный человек,
И суетно бы он для подданных трудился,
Когда б, как подданный, он истиной судился.[25]

По его мнению, высшая истина — воля царя, ничем не ограниченная и никому не подвластная.

Шуйский считает, что перед тираном следует притворствовать, чтобы до времени скрыть от него истину, нужную для «народной обороны».[26]

Ксения, мечтающая об избавлении России от царя-тирана, также надеется на воцарение истины:

Дай нам увидети монарха на престоле,
Подвластна истине, не беззаконной воле!
Увяла правда вся, тирану весь закон —
Едино только то, чего желает он..[27]

Пармен, самый убежденный враг деспотизма в трагедии, считает отсутствие истины — мы бы сказали, справедливости — в действиях Димитрия неисправимым бедствием для всего государства, для всей нации.

Содержанием истины, ее конкретным историческим наполнением для эпохи абсолютизма, по Сумарокову, является служение общественной пользе. «Без пользы общества на троне славы нет»,[28] — говорит Пармен о Димитрии. Шуйский, собираясь свергнуть Димитрия и раздумывая об опасностях, с этим намерением связанных, говорит самому себе:

Почтен герой, врага который победит,
Но кто отечество от ига свободит,
И победителя почтенней многократно:
За общество умреть и хвально и приятно.[29]

[24] Там же, стр. 451.
[25] Там же, стр. 431.
[26] Там же, стр. 436.
[27] Там же, стр. 438.
[28] Там же, стр. 445.
[29] Там же, стр. 446.

Как же объясняет Сумароков, почему произошла такая существенная перемена в нравах русского общества? Куда же исчезло всевластие понятия чести?

И в этом вопросе Сумароков исходил не из априорных положений своей этико-политической системы, а из своего представления о ходе исторического развития России. Если внимательнее присмотреться к «киевским» трагедиям Сумарокова, то становится заметно одно, очень характерное обстоятельство. В основе почти всех трагедий Сумарокова на эту тему положен конфликт между завоевателями и завоеванными. В «Хореве» власть в Киеве принадлежит «князю Российскому Кию», завоевавшему Киев у прежнего князя Завлоха. Любовь между его братом Хоревом и Оснельдой, пленной дочерью Завлоха, является исходным пунктом, «узлом», как писал Тредиаковский, сюжета трагедии. В «Синаве и Труворе» приход Синава и Трувора в Новгород по призыву «знатнейшего боярина» Гостомысла формально не выглядит завоеванием, но фактически им является; на княжеском престоле — пришелец. В «Семире» Олег захватил власть в Киеве и держит в плену прежнего князя Оскольда. В трагедии «Вышеслав» «князь Новгородский» покорил Любочеста, «князя Искоретского», — ситуация, в целом сходная с тем, что представлено в предыдущих трагедиях. И, наконец, в трагедии «Мстислав» показана уже более поздняя эпоха, после Владимира, когда между его сыновьями Мстиславом и Ярославом идет борьба за киевский престол.

Во всяком случае во всех трагедиях Сумарокова, даже в тех, где нет прямой разработки темы завоевания, оно подразумевается, и к нему ведут истоки уже сложившихся, хотя и меняющихся, политических отношений.

Сумароков, по-видимому, разделял мнение автора популярной в 1730—1740-х годах теории, объясняющей происхождение феодализма во Франции завоеванием галльских племен германцами, франками. Автор этой теории, граф Буленвилье (1658—1722), принадлежал к аристократической оппозиции и с точки зрения аристократии, недовольной тем покровительством буржуазии, которое осуществляло правительство Людовика XIV, объяснял происхождение современного политического строя Франции: «Решающим в образовании современного французского общества, по Буленвилье, был момент завоевания Галлии франками. Именно тогда складываются основы французского общественного строя... Таким образом, галлы стали подданными, а франки, принесшие из лесов Германии свободу, — господами... Французы, или франки по происхождению, именно по своей племенной принадлежности стали знатью. *Все они были свободны и равны между собой.* Буленвилье не устает подчеркивать тот момент, что для германской свободы характерно также и равенство. Но это не демократический принцип. Он говорит

о равенстве знати — все знатные, все дворяне равны между собой».[30] Историческая концепция Буленвилье была им изложена в посмертно опубликованной работе «История древнего политического строя Франции» (тт. 1—3. Гаага, 1727).

Дюбос, возражая Буленвилье, отрицал, что завоевание создало разделение общества на господ и крепостных; только в результате четырехвекового развития феодализма сложилось то положение, которое Буленвилье считает результатом завоевания.[31] Монтескье в «Духе законов» подробно излагает этот спор французских историков и социологов XVIII столетия, занимая сам некую среднюю позицию.

Самым интересным и привлекательным для Сумарокова в концепции Буленвилье была идея внутрисословного, внутридворянского равенства, — идея, получившая такое полное воплощение в его «киевских» трагедиях. Ведь конфликт завоевателей и побежденных у него решается не правом, а только силою, удачей, победой. Ни на какие династические, родовые или законодательные привилегии победители у Сумарокова не ссылаются. Они и не осуждают своих врагов (побежденных) за их стремление освободиться и восстановить свою власть в Киеве или Новгороде. По-видимому, Сумароков считал, что княжеская власть явилась первоначальной формой государственности в Новгородско-Киевской Руси и завоеватели, ничего не меняя в самом характере этой власти, меняли ее лишь династически. Отсюда собственно это высокое и одинаковое понимание чести у представителей обеих сторон, хотя от побежденных служение этому этическому закону, естественно, требует большей меры мужества, способности к самопожертвованию и героизму.

Такое представление о чисто этическом содержании идей и поступков русских людей домонгольской эпохи, художественно воплощенное Сумароковым, утвердилось в русской трагедии и продержалось до середины 1820-х годов. Именно в этом смысле Сумароков воспринимал общественные нравы Киевской Руси как особую героическую эпоху национальной истории. Сумароков и его последователи не занимались сознательной модернизацией прошлого, наоборот, они очень хорошо понимали, что Киевская Русь принципиально отличалась и от Московского царства начала XVII в., и от Российской империи середины XVIII в. Но их представление о нравственном содержании сознания русского аристократа домонгольского периода делало эту эпоху для них особенно привлекательной эстетически, особенно благодарным материалом для трагического искусства.

Какое место занимает историко-политическая концепция сумароковских трагедий в общем ходе развития русской общест-

---

[30] Е. А. Косминский. Историография средних веков. Изд. МГУ, М., 1963, стр. 210.

[31] Там же, стр. 212.

венной мысли? Ответ на этот вопрос поможет определить смысл и характер данной концепции и ее отношение к тому, что ее предваряло или шло ей на смену. Для зачинателей русского классицизма исходным пунктом в их идеологических построениях была эпоха Петра I и созданная им и его соратниками новая система политических воззрений, — вернее было бы сказать, новая для России методология политического анализа и политических решений.

В то время как для последующего развития русской литературы и русской общественной жизни конкретные решения, предлагавшиеся в Петровскую эпоху, неизбежно должны были устареть, потерять и практическую и теоретическую ценность, сама по себе проблематика, привнесенная в самосознание нации историческим опытом Петровских реформ, оказалась настолько существенной, настолько острой и жизнеспособной, что ее хватило с избытком на весь петербургский период русской истории.

Ключевский считал, что самый ход преобразований потребовал от Петра дать определение границ власти государя: «Петру принадлежит, — писал он, — важная заслуга первой попытки дать своей бесформенной и беспредельной власти нравственно-политическое определение. До него в ходячем политическом сознании народа идея государства сливалась с лицом государя, как в частном общежитии домохозяин юридически сливается со своим домом. Петр разделил эти понятия, узаконив присягать раздельно государю и государству. Настойчиво твердя в своих указах о государственном интересе, как о высшей и безусловной норме государственного порядка, он даже ставил государя в подчиненное отношение к государству, как к верховному носителю права и блюстителю общего блага... Самые эти выражения, *государственный интерес, добро общее, польза всенародная,* едва ли не впервые являются в нашем законодательстве при Петре».[32]

Этому понятию общей пользы было подчинено все в государстве; в соответствии с ним была упрощена и закреплена сословная структура: «Теперь русское общество... вышло из реформы с более резкими и округленными сословными очертаниями, а каждое сословие с более осложненным бременем повинностей на плечах».[33]

Дворянская монархия, получившая при Петре столь стройную организацию и столь основательное идеологическое обоснование, вызывала глубокое недовольство как среди народных масс, выносивших на себе все тяготы войн и строительства новой столицы, так и со стороны боярско-аристократической оппозиции, недовольной принудительным характером большинства реформ и сопутствующих им мероприятий. Именно эта оппозиция с наибольшей

[32] В. О. Ключевский, Сочинения, т. IV, М., 1958, стр. 210—211.
[33] Там же, стр. 212.

остротой воспринимала реформы, именно ее отношение ко всем делам Петра формировалось уже на идеологическом уровне новой эпохи. Будучи враждебной Петру по многим своим идеям, оппозиция эта представляла собой в то же время идейный продукт новой эпохи, ее самое разработанное и отчетливое идеологическое отражение. Ключевский говорит о «возбуждении» политической мысли как следствии Петровских реформ и особо останавливается на политической консолидации остатков старой боярской знати: «Различные условия помогали более раннему и углубленному напряжению политической мысли в этом родовитом и вместе высокочиновном слое дворянства».[34] Историк называет здесь «некоторые политические предания, шедшие из XVII в.», — влияние политической литературы (Пуфендорф, Гроций, Гоббс, Локк, Боккалини);[35] он указывает на особую и непредвиденную роль заграничных поездок. А. Матвеев, посетивший Францию в 1709 г., с удовольствием и удивлением пишет: «Никто из вельмож ни малейшей причины, ни способа не имеет даже последнему в том королевстве учинить какого озлобления или нанесть обиду... Король, кроме общих податей, хотя самодержавный государь, никаких насилований не может, особливо же ни с кого взять ничего, разве по самой вине, свидетельствованной против его особы в погрешении смертном, по истине, рассужденной от парламента».[36]

Если такое удивление в русском дворянине, из числа самых знатных и родовитых, могло породить состояние французских абсолютистских порядков, то какое же впечатление должен был производить на мыслящих представителей русского дворянства английский конституционный строй с полным равновесием сил между короной и парламентом? По мнению Ключевского, в политической идеологии одного из самых последовательных деятелей аристократической партии Д. М. Голицына совмещались парадоксальным образом старина и новизна: «Делом его усиленной умственной работы было спаять в цельный взгляд любовь к отечественной старине и московские боярские притязания с результатами западноевропейской политической мысли».[37] Но, добавляет далее Ключевский, «несомненно ему удалось то, что так редко удавалось русским образованным людям его века, — выработать политические убеждения, построенные на мысли о политической свободе».[38]

Оппозиционные в отношении абсолютизма взгляды русской аристократии, равно как и официальная идеология политических документов, создаваемых под непосредственным руководством

---

[34] Там же, стр. 268.
[35] Там же, стр. 269.
[36] П. П. Пекарский. Поездка графа Матвеева в Париж в 1705 году. «Современник», 1856, № 6, стр. 61.
[37] В. О. Ключевский, Сочинения, т. IV, стр. 274.
[38] Там же.

Петра I, были явлением одного порядка. И Петр и его политические противники, «оппозиционеры», мыслили одними категориями, судили события и людей на основе одинаковых политических представлений.

Естественно, что эта секуляризация русской общественной мысли, ее вхождение в мир политических категорий и понятий, выработанных европейской наукой в течение XVII столетия под влиянием таких всемирно-исторических по своему значению процессов, как победа абсолютизма во Франции и английская революция, происходили не сразу, потребовали времени и меньше всего походили на школьное усвоение затверженных истин. Каждое новое представление, каждое новое понятие, созданное рационализмом XVII в. в области политической науки, воспринималось настороженно, с сопротивлением и порождало различное к себе отношение, в зависимости от реальных интересов, которые должно было данное понятие выразить.

Необходимость строжайшей регламентации политических обязанностей каждого сословия отразилась почти во всех законодательных актах петровского царствования; особое, принципиальное значение в этом смысле имел «Духовный регламент» (1721), написанный Феофаном Прокоповичем и отредактированный царем. В «Духовном регламенте» последовательно проводилась идея строжайшего разделения светской и духовной власти в государстве и полного подчинения церкви государству: «От соборного правления не опасатися отечеству мятежей и служения, яковые происходят от единого собственного правителя духовного. Ибо простой народ не ведает, како разнствует власть духовная от самодержавной, но, великою высочайшего пастыря честию и славою удивляемый, помышляет, что таковый правитель есть то вторый государь, самодержцу равносильный, или и больше его, и что духовный чин есть другое и лучшее государство».

Принцип служения государству, равнообязательного для всех без исключения сословий и граждан, распространялся на церковь в целом и на ее высшую иерархию. Духовенство превращалось из самостоятельной политической силы в служанку государственной власти, а церковнослужители всех рангов — в государственных чиновников. Такая юридическая санкция уже во многом сложившегося порядка вещей знаменовала собой очень важный шаг консолидации новой политической концепции, важный этап на пути к полному разрыву с идеологией, опирающейся на авторитет церкви, священного писания и т. д.

«Светское» обоснование роли отдельных сословий в государстве, и в том числе духовенства, требовало новых теоретических и опять-таки вполне «светских», а не богословских аргументов. Самое понимание государства надо было теоретически обосновать и политически «доказать», т. е. вывести из рационально-

постижимых общих понятий, а не из иррационально-догматически толкуемых цитат и текстов священного писания, творений отцов церкви и других источников «государственной философии» допетровской Руси.

Новизна политической концепции, созданной Петром и его соратниками, заключалась не столько в ее содержании, сколько в самой методике обоснований и доказательств, в логике мысли и — может быть, самое главное — в утверждении этой логики как необходимого условия истинности данной политической идеи.

Ближайшим поводом для демонстрации новой методики политического мышления оказалось очень важное событие политической борьбы эпохи — установление после суда над царевичем Алексеем нового порядка престолонаследия в России. Принцип неограниченной самодержавной власти в связи с политической ситуацией, возникшей из дела Алексея, распространялся отныне и на самый принцип престолонаследия, который совсем недавно тот же Прокопович объявлял одним из самых больших достоинств и преимуществ неограниченного монархического строя по сравнению со всеми другими видами государственного устройства. Наиболее значительное произведение Прокоповича — чисто политический трактат «Правда воли монаршей во определении наследника державы своей» (1722) был посвящен историко-теоретическому обоснованию этого принципа полной свободы выбора наследника. Феофан и в «Правде воли монаршей» пользуется в равной степени историческими, философскими и богословскими («от историй св. писания») доводами, однако место, которое отводится аргументам «нецерковным», гораздо значительнее. С точки зрения автора, они гораздо весомее и убедительнее. Поэтому характерен даже порядок, в котором приводит Прокопович доводы разного происхождения, способные убедить «роптателя»: «Узрев толикую доводов силу и толикий свидетель облак, от естественного разума, от законов народных, от примеров исторических, еще же и от неложного слова божия, не токмо видит, что трудно ему аки против рожна прати, но и устами зенути отнюдь не может» («Правда воли монаршей», 1722).

Как уже было отмечено исследователями, «содержащееся в „Правде воли монаршей“ политическое учение не отличается оригинальностью. Доказательства, к которым прибегает Феофан для обоснования права монарха на завещательное распоряжение престолом, вытекают в значительной степени, как это видно уже на первый взгляд, из общих идей школы естественного права в той их разработке, какую они получили у представителей, т. н. абсолютистского направления этой школы, т. е. у Гуго Гроция, Гоббса и Пуфендорфа».[39]

---

[39] Т. Гурвич. «Правда воли монаршей» Феофана Прокоповича. Юрьев, 1915, стр. 25.

Указав, что в сочинениях этих создателей теории естественного права происходит постепенное освобождение от доводов теологического происхождения, Гурвич таким образом характеризует позицию в этом вопросе Прокоповича: «Весь ход доказательств Прокоповича ведется параллельно: каждое положение выводится одновременно из священного писания и из естественного разума, „богом в сердцах человеческих написанного“. Внешне оба эти гетерогенных источника признаются равноправными, однако легко заметить, что на деле центр тяжести всего трактата лежит в рационалистических доказательствах. Изложенное в нем учение осталось бы, собственно, по существу неизменным, если бы отбросить всю аргументацию богословского характера».[40]

Как указывает один из видных русских исследователей истории политической мысли, Б. Н. Чичерин, «человечество вышло из средневекового, более или менее анархического состояния, оно отрешилось от теократии и феодализма. Надобно было воздвигать новое здание, для которого не годился прежний материал. В этой работе невозможно было идти путем опыта, отправляясь от факта, от существующего, ибо существующим было именно старое, то, что отвергалось как несостоятельное. Оставалось, следовательно, искать в теоретических указаниях разума начал для нового порядка вещей; надобно было исследовать, в чем состоят рациональные основы человеческих обществ и каково должно быть их устройство».[41]

Верно определив предпосылки появления нового метода — изучения теории государства и нового подхода к политической теории вообще, Чичерин исходит при этом из абстрактно взятого политического состояния Европы в новое время, и у него получается так, что с «теократией» и «феодализмом» было совершенно покончено. На самом же деле все обстояло иначе, гораздо сложнее, и теория Гроция—Пуфендорфа в гораздо большей мере являлась программой общественного устройства, чем характеристикой действительного политического состояния Европы середины XVII в. Учение естественного права было — по отношению ко многому и особенно ко всем теократическим идеям — учением революционным, ниспровергающим, хотя, в сущности, стремилось оно оправдать и упрочить абсолютизм, а не какую-либо другую форму политического общежития. По верному указанию Чичерина, «политическая наука требует свободы. Самые теории неограниченной монархии развиваются с большею силою и последовательностью в споре с противоположными началами».[42]

---

[40] Там же, стр. 37.

[41] Б. Н. Чичерин. История политических учений, т. 2. СПб., 1872, стр. 5.

[42] Там же, стр. 7.

Восприятие и насаждение теории естественного права в русской политической ситуации 1710—1720-х годов оказалось возможным именно в силу ее антиклерикальной и антитеократической направленности.

3

Последовательно применяя политические принципы естественной теории права к русской истории, Сумароков и нашел в киевском периоде именно то, что ему было необыкновенно дорого — этическое, а не правовое состояние мира. Из этого следовало, что абсолютизм в России есть явление не изначально присущее ее истории, а исторически сложившееся и, как все исторически сложившееся, подверженное изменениям и реформам.

Безусловно разделяя пафос просвещения и борьбы с «суевериями», которым была исполнена деятельность Петра, Сумароков не считал возможным возврат к прошлому, к героической эпохе чести, но и абсолютная, ничем не ограниченная «воля монаршая» казалась ему неизбежно ведущей к тирании и деспотии: «Истинною и милосердием получают государи любовь от подданных своих. Не страх, но любовь народа есть ограда престола и украшение величества. Взоры царствующего тирана ужасают подданных, слова его в трепет приводят, действия благополучие отъемлют».[43]

Сумароков хотел взять лучшее из наследия Петра и соединить это с высоким уровнем этического самосознания героической эпохи древнерусской жизни; для него чисто правовое сознание, каким была идеология абсолютизма в петровском его варианте, было неприемлемо, так как оно приводило к полному подавлению личности во имя государства, индивидуума во имя целого. Сумароков хотел гармонического сочетания самосознания личности, ее абсолютно высокого этического уровня с разумно понимаемой общей пользой равноправных граждан. Разумеется, речь у него идет о сознательных членах общества, какими он считал дворян.

Наиболее верным путем к политически разумному и исторически обоснованному государственному строю Сумароков — прежде всего художник — считал путь эстетического, вернее этико-эстетического, воспитания. Все свое творчество и особенно трагедии он считал новым для России, им созданным явлением национальной культуры, а себя — первооткрывателем в русской литературе законов русской трагедии. Обращенная к «чувствительности» зрителя, к его сердцу, а не только к разуму, трагедия Сумарокова и его учеников стократ усилила лирически-эмо-

---

[43] «Трудолюбивая пчела», СПб., 1759, октябрь, стр. 580—581.

циональное воздействие песен Сумарокова, присоединив к осложненной драме любви политические расчеты и конфликты.

Сумароковская трагедия испытала эволюцию, связанную с общим процессом обновления русской трагедии и появления новых элементов в ее структуре. О том, что проблема трагедии стала дискуссионной в середине 1770-х годов, есть прямые указания в литературе эпохи. Одно из наиболее ярких свидетельств этой борьбы — комедия Николева «Самолюбивый стихотворец» (1775), в которой, помимо обычных для комедии такого типа памфлетности и портретности в обрисовке Надмена (Сумарокова), содержится очень интересное для нас указание, что Надмен никаких новых трагедий не хочет признавать. Возможно, что именно под влиянием этих споров Сумароков видоизменил свою трагедийную манеру и сосредоточил художественный анализ на героях временно или навсегда «отпавших», отказавшихся следовать норме чести, провозглашенной, как известно, в трагедиях Сумарокова главной этической заповедью. В поздних трагедиях он занят художественным исследованием зла и его влияния на судьбы человеческие.

То, что конфликт страсти и чести в сознании «нормальных» персонажей оканчивается большей частью победой чести, не меняет основного новаторского качества этого конфликта. Страсть, в большинстве случаев любовь, совершенно равносильна чести. Утверждая непременную обязанность своего героя следовать велению чести, а не призывам страсти, Сумароков рассматривает и изображает страсть как равноправную, вернее равномощную, чести силу. Собственно, если бы не было страсти, то не было бы и трагедии. Поэтому современники называли Сумарокова «нежным», т. е. певцом, изобразителем любви, а не чести. Не стоицизм его героев, а их «чувствительность» (в особом понимании, еще совершенно несходном с тем значением, которое сообщил этому понятию сентиментализм), трогательность, способность вызывать у зрителей слезы сочувствия своим страданиям — таково было открытие, с которым вошел Сумароков в русскую литературу, и если заявка на эту «чувствительность» была сделана им еще в песнях, то в полной мере осуществлено это было в трагедиях. Именно «нежность», т. е. изображение любви, больше всего ценили у Сумарокова современники. Готшед, в 1753 г. очень высоко оценивший «Синава и Трувора», с которым ознакомился во французском прозаическом переводе, в изображении патетики любовного чувства видел основное достоинство трагедии Сумарокова. Он писал: «Все произведение клонится к изображению нежной любви, столь же почтительной, сколь сильной, и столь же стыдливой, сколько живой. . .».[44]

---

[44] Цит. по статье: Г. А. Гуковский. Русская литература в немецком журнале XVIII в., стр. 398.

В трагедийном репертуаре Сумарокова изображаются конфликты двоякого рода: внешние, собственно «политические», и внутренние, «психологические», «душевные». Конфликты первого рода возникают там, где есть персонаж, полностью отпавший от нравственно-политических норм, вполне предавшийся «злу» и «самолюбию», переступивший все и всяческие законы. Конфликты второго рода возникают уже внутри нормальных отношений персонажей и порождаются столкновением на почве любви. Художественное исследование любовной страсти вольно или невольно превращает ее, а не честь в движущую пружину человеческих поступков или, во всяком случае, устанавливает их фактическую равновеликость.

В трагедийном творчестве второго периода Сумароков осложняет основной конфликт тем, что делает зло или стремление к нему таким же значительным чувством, как любовь.

В трагедиях Сумарокова персонажи обладают совершенно одинаковым уровнем понимания общей проблематики жизни, политики, нравственности. Все они без всякого различия мыслят одними категориями, одними понятиями. И те, кого Сумароков считает «нормальными», т. е. живущими согласно определенным этическим и политическим нормам, и те, кто эти нормы нарушает, делая это совершенно сознательно, — все понимают «норму», «нравственный закон» одинаково. Все герои Сумарокова проникнуты этическим сознанием, для них этика и политика соединяются в понятие «закона», равнообязательного для правителей и подданных, для руководителей и руководимых, для царей и для народа. При этом Сумароков, так же как это позднее сделает Фонвизин, предпочитает показывать силу воздействия закона на примерах отклонения от него, его нарушения. Его преступники, преступая закон, великолепно сами это сознают и объясняют свои поступки не прибегая ни к каким софизмам; они не ищут смягчающих вину обстоятельств, не придумывают благородных мотивов для оправдания подлых дел. Лицемерие им совершенно чуждо, равно как и непонимание добра и зла. Они все понимают, но все же действуют «неправильно».

Пармен говорит Димитрию Самозванцу:

И, ежели ко злу тебя влечет природа,
Преодолей ее и будь отец народа! [45]

Зло, «злодейская душа» (слова Димитрия о самом себе) означают по Сумарокову отпадение личности от законов разума, от сознания общеобязательных этических норм. Главный конфликт «Димитрия Самозванца» — борьба злодея с истиной. Димитрий так определяет характер своих отношений с ней:

---

[45] А. П. Сумароков. Избранные произведения, стр. 428.

Перед царем должна быть истина бессловна,
Не истина царь, — я; закон — монарша власть,
А предписание закона — царска страсть.[46]

Несколько иными словами то же самое говорит о Димитрии Ксения:

Увяла правда вся, тирану весь закон —
Едино только то, чего желает он..[47]

Личность, противостоящая закону, истине, премудрости, идее общего блага, — вот сумароковский злодей. Он не может действовать иначе, такова его природа, и он с полным хладнокровием готов к любым нарушениям всех законов — и божеских, и человеческих.

При этом в борьбе с истиной Димитрий опирается на католическую церковь, рассчитывает на поддержку римского папы, т. е. вступает в союз с самым сильным и опасным врагом просвещения и прогресса, каким считал католическую церковь Сумароков, не говоря уже о его современниках, французских просветителях. Но, опираясь на римско-католическую церковь, Димитрий лишен всякого религиозного чувства, его религия — это эгоизм, и он оказывается в какой-то мере (по Сумарокову) чуть ли не материалистом гельвецианского толка:

Для собственности всяк живет на свете сем,
Всё в мире пагубно и развращенно в нем.
Хочу тираном быть. Все хвалят добродетель,
На свете коей нет, чему есть мир свидетель..[48]

Злодей считает, что все движимы теми же мотивами себялюбия, эгоизма и корыстолюбия, что и он сам. По его мнению, все разговоры о добродетели — только лицемерие людей, умело скрывающих свои истинные намерения и расчеты. «Злодейская душа», таким образом, хочет заменить общий закон человеческой нравственности своим собственным, законом себялюбия и корысти.

В своей оценке человечества, его нравственного ничтожества Димитрий абсолютно последователен. В ответ на реплику Ксении, указавшей ему, что он не должен себя исключать из общей характеристики подлости человеческого рода, Димитрий с ней полностью соглашается:

Когда бы менее самолюбив я был,
Давно б Димитрия Димитрий погубил,
И, если б было льзя с собою разделиться,
Я стал бы мукою своею веселиться,
Готовый сам себе в мученьи сострадать
И на отчаянье отчаян соглядать.[49]

---

[46] Там же, стр. 431.
[47] Там же, стр. 438.
[48] Там же, стр. 455.
[49] Там же, стр. 456.

«Истина», «власть», «царь», «подданные», «долг» — все эти понятия у Димитрия приобретают иной, извращенный, превратный вид, иное значение. Спор, в котором злодей оказывается побежден только силой оружия, приводит к неожиданному для драматурга результату: незыблемая шкала ценностей подвергается сомнению. Если возможно толкование «истины» или «власти» с прямо противоположных позиций, то возможно сомнение и в истинности самого принципа единственно верного толкования. Относительность значения — вернее, возможность такой относительности,— позднее, в романтическую эпоху, широко использованная драматургами и поэтами, только-только намечается в трагедиях Сумарокова, но именно она и придает им эмоциональную живость и полноту.

Анализ отношения персонажей к понятиям в трагедии Сумарокова заменяет то, что позднее было бы названо анализом психологии. Как правило, герои у него занимаются анализом собственной идеологии, своего понимания тех или иных проблем политики и этики.

Бурновей, главный злодей, интриган и заговорщик в трагедии «Мстислав», таким образом анализирует свое гнусное и лицемерное поведение (он обвинил Ольгу в стремлении отнять Киев у Мстислава, тогда как это было его собственное намерение):

Злочестия нельзя мне было отменить;
Осталося одно — невинную винить.
Мне легче клястися, и лгать, и лицемерить,
Как таинство[50] свое без огражденья вверить.
Давно на свете я и знаю, свет каков:
Мир весь неправеден и Бурновей таков.[51]

Бурновей вполне, как видно из его слов, отдает себе отчет в том, что он делает, каковы последствия его поступков и как их можно морально квалифицировать. Злодей не знает сомнений, он не подвержен колебаниям, его не раздирают противоречивые чувства, он и в этом смысле вне нормы, «изверг естества», т. е. природа его извергнула из себя.

Человек нормы, живущий в мире этики, человек нормальной человеческой природы подвержен воздействию различных страстей и идей; в нем может происходить борьба, временно в нем страсть может победить долг, любовь — преданность истине и гражданским обязанностям, но все же нормальный человек, а не «злодейская душа» выходит победителем из борьбы с самим собой. Почему это возможно? Почему такая победа неизменно присутствует во всех трагедиях Сумарокова? Именно в силу того, что его персонажи обладают полнотой самосознания и владеют методологией самоанализа.

---

[50] Таинство — здесь «тайна».

[51] А. П. Сумароков, Полное собрание всех сочинений, т. IV, изд. 2-е, М., 1787, стр. 149.

Вопреки Монтескье, честь изображается у Сумарокова как существующее, действенное этическое начало, живущее в сознании каждого человека. Оно живет и в душе того, кто не следует его «уставам», живет как сознание своей «бесчестности», своего отпадения от принципов чести. Любочест, поднявший восстание против Вышеслава и прощенный им, говорит о себе:

Противный всей земле, противный небесам,
Противный зданию, пустыням и лесам,
Противный воздуху, которым ныне дышу,
Я гласы совести ежеминутно слышу.[52]

Рационально-понятийное начало в трагедиях Сумарокова, представленное честью, теряет свою жесткую смысловую определенность, в нем появляются новые оттенки, а основной его смысл получает относительное значение в зависимости от трагедийной ситуации. Лирическая стихия как бы размывает твердость этической системы и ее опорных понятий. Этому способствуют еще и намеренная упрощенность всей структуры трагедии, отказ от сложного сюжета и сценических эффектов, которыми так охотно пользовался Вольтер, один из учителей Сумарокова-драматурга. В «Семире», например, все подчинено одной ситуации — отношениям Семиры и Ростислава, все остальные линии взаимодействий персонажей от нее зависят. Поэтому самораскрытие и самоанализ заменяют в трагедиях Сумарокова внешнее действие и сосредоточивают внимание зрителя на слове, на оттенках смысла, на взаимовлиянии понятий.

Относительность понятийного содержания возникает в трагедиях Сумарокова не только при столкновении полярно противоположных, различных точек зрения, в борьбе различных мировоззрений. Такая относительность возникает и в частных случаях, где действуют не только общие законы идеологических расхождений, но и когда вносятся индивидуальные оттенки смысла, связанные с позицией данного персонажа в основном сюжетном конфликте трагедии.

Так, в трагедии «Вышеслав» можно наблюдать, как колеблются значения одного и того же понятия в зависимости от меняющегося контекста, в который оно попадает. Вышеслав говорит о том времени, когда он еще любил Зениду, и как затем все внезапно переменилось:

Зениду рассмотрев, прекрасной я дивился;
Но час, назначенный любить, не вдруг явился,
И ах! не вдруг мое он сердце распалил,
Зенидины красы *без страсти* я хвалил;
Но некой пагубной, предписанной минутой,
Тронул меня огонь незапно *страсти лютой*.[53]

---

[52] Там же, стр. 45.
[53] Там же, стр. 6.

В первом случае «без страсти» означает «без увлечения», «без жара», «без волнения»; основное значение появляется во втором случае, когда «страсть» означает любовь, всепроникающее чувство, целиком овладевшее Вышеславом.

Наличие колебаний в употреблении слов заставляет отнестись с некоторым сомнением к общепринятому мнению о понятийности поэтической лексики русского классицизма. Понятийность, по-видимому, была скорее общей тенденцией стиля, так сказать смысловым пределом, к которому стремилось слово, но которого никогда достичь не могло в силу особых функций, ему присущих в поэтическом стиле.

Слово в сумароковской трагедии демонстрирует широту диапазона своих смысловых возможностей еще при помощи известного в «риториках» эпохи приема так называемого наклонения:

Зенида! ты мой нрав во всем переменила,
И, *пленна* будучи, *пленившего пленила*.[54]

Этот пример очень интересен тем, что в пределах одной строки поэт употребляет одно и то же слово в двух значениях: прямом и переносном. Зенида взята в плен воинами Вышеслава, в этом смысле она его «пленница», но любовь сделала его «пленником» его же собственной «пленницы». Прямое значение переходит в переносное, в поэтическое в собственном смысле.

Смешение, даже сближение прямых и переносных значений Сумароков позволяет себе вполне в «ломоносовском» духе, т. е. в той метафорической форме, которую он с полемической страстью осуждал у своего великого современника.

Влачишь и взор ты мой и сердце ты с собой.

Взор и сердце «влачатся» вслед за Зенидой; если взор следует за ней в пределах видимости и потому здесь слово «влачится» имеет вполне предметное значение, так как переносность его не ощущается, то сердце, которое тоже «влачится» за предметом любви, уже оказывается членом метафорического выражения, а не прямого изображения конкретного отношения вещей или предметов.

4

Новая манера драматургов, пришедших на смену Сумарокову, явилась следствием тех изменений, которым подверглась его собственная драматургическая манера в последних трагедиях. Но при этом не все из сумароковских исканий было усвоено, а коечто существенное получило совершенно иной вид и иное назначение.

[54] Там же, стр. 11.

В «Росславе» (1784) Княжнина, поскольку действие трагедии происходит примерно в XVI в., уже ни о каких древнерусских вольностях нет речи; основой поведения героя является его преданность обществу, нации, России, т. е. патриотизм, но в особой его форме: не преданность царю, вере и отечеству, не наивный монархизм преданного царского слуги, а патриотизм сознательного гражданина, готового жертвовать собой во имя принципа, во имя идеи общенационального блага.

Трагедии «Росслав» Княжнина и «Сорена и Замир» (1784) Николева написаны были на протяжении одного сравнительно небольшого периода времени, но в них по-разному трансформировалась традиция трагедий Сумарокова. Княжнин, ранее в «Владимире и Ярополке» (1772) разрабатывавший проблематику чести вполне в духе трагедий Сумарокова первого периода, в «Росславе» порвал с манерой учителя и положил в основу проблематики трагедии идею общего блага, общей пользы, придав ей форму гражданского патриотизма. В посвящении к «Росславу», обращенном к княгине Дашковой, Княжнин писал о полемическом задании своей трагедии, «где не обыкновенная страсть любви, которая на российских театрах только одна была представляема, но страсть великих душ, любовь к отечеству изображена».[55]

Патриотизм гражданственный, сознательный, который испытывает «великая душа» главного героя трагедии Княжнина, противопоставлен не только различным типам себялюбия и корысти в лице Христиерна и Кедара, но вполне положительным героям, каковы русский посол в Швеции Любомир и российский князь, готовый ради спасения Росслава пожертвовать завоеванными у шведов землями. Росслав возмущен этим предложением российского князя и говорит:

О, стыд отечества! Монарх, свой долг забыв
И сан величия пристрастьем помрачив,
Блаженству общества меня предпочитает.[56]

Стойкость Росслава во всех испытаниях, которым подвергает его судьба, объясняется особым пониманием чести, которым он руководствуется. Это понятие чести иное, не то, которым были воодушевлены герои трагедий Сумарокова; содержанием чести, по Росславу, является безусловная и абсолютная преданность отечеству, именно отечеству, России, а не князю, не власти.

В этом отношении очень показателен спор, который происходит между тираном Христиерном и его пленником Росславом. В ответ на слова Христиерна («Ты пленник ли иль раб, но ты в моей днесь власти») Росслав отвечает, высказывая свое понимание чести:

---

[55] Я. Б. Княжнин, Сочинения, т. I, СПб., 1847, стр. 148.

[56] Я. Б. Княжнин, Избранные произведения, изд. «Советский писатель», Л., 1961 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 202.

Свобода, жизнь моя во власти суть твоей,
Но ты над чувствами души не властен сей,
Котора, честности уставы чтя едины,
Не может упадать под игом злой судьбины.
Ты долгом чтишь меня к измене принуждать,
А я — за общество со славой умирать.[57]

«Рабство» является в представлении Росслава (и Княжнина), таким образом, понятием не социальным, а морально-психологическим. Продолжая спор с Христиерном, Росслав объясняет ему, кто же в действительности может называться «рабом»:

Один тот раб, кто, презря добродетель,
Корысти покорен, бесчестия содетель.
Хотя бы всею он вселенною владел,
Чем выше, тем гнусней позор порочных дел.[58]

В основу философии подвига, которой проникнута вся трагедия Княжнина, положена не строго определенная историческая концепция, как это было в трагедиях Сумарокова, а некое эмоционально-психологическое представление о типе русского гражданина-патриота. В связи с этим в трагедии Княжнина нет определенности в характеристике политического строя России, которую с таким блеском представляет Росслав; есть только указание, что Россия уже свергнула татарское иго, но никаких дальнейших уточнений нет. Эмоционально-психологическое представление о сущности национального характера составляет основное содержание того спора, который на протяжении всей трагедии идет между Росславом и всеми остальными персонажами трагедии, положительными и отрицательными. Росслав хочет умереть за отечество и тем самым доказать свое право называться гражданином России. Прочие персонажи трагедии, по разным причинам и с разных точек зрения, его отговаривают от этого намерения. Спор идет, следовательно, все время об одном, хотя отрицательные персонажи (тиран Христиерн и предатель Кедар) не понимают стремлений Росслава, а положительные понимают, но думают, что нравственный ригоризм не всегда обязателен.

Превращение трагедии из спора внутреннего в спор внешний, замена интереса к самоанализу персонажа изображением борьбы, вне его происходящей, привели и к перестройке стиля трагедии. Диалог между персонажами превратился в диалог между героем и зрительным залом через голову его непосредственного партнера. Спор Росслава с Христиерном явно не рассчитан на то, что тиран поймет слова гражданина и убедится в его правоте. Замечу, кстати, что у Сумарокова его заблуждающиеся или даже тираны, вроде Димитрия Самозванца, отлично понимают то, что им говорят жертвы их притеснений, но не могут усмирить свои страсти

---

[57] Там же, стр. 206.
[58] Там же.

и поэтому упорствуют. Княжнинский тиран, Христиерн, просто не может понять Росслава, не может поверить в возможность существования такого высокого строя души. Христиерн убежден, что идеи и чувства человека определяются его сословным положением. В этом, в частности, смысл его спора с Росславом о том, кого надо считать рабом. В ответ на слова Росслава, отказавшегося от предложенных ему Христиерном сокровищ взамен выдачи тайны местопребывания Густава, готовящегося свергнуть тирана с шведского престола, Христиерн удивленно говорит:

Когда бы ты был царь, несчастьем ввержен в плен,
Твоею б дерзостью я не был удивлен;
Царя б я чтил в тебе, себя я уважая,
Но ты, в пленении против меня дерзая
И гнева моего не устрашаясь гроз,
Чтобы не трепетать, кто ты таков? [59]

Христиерн ждет, что в ответ на свой вопрос он услышит от Росслава подробное объяснение заслуг последнего, его полководческих подвигов, доверенности к нему российского князя и т. д. Христиерн ждет ответа, но Росслав отвечает — не столько ему, сколько зрительному залу — одним коротким, но чрезвычайно эмоционально насыщенным в контексте трагедии словом-репликой: «Я росс!».

Совершенно очевидно из следующей реплики Христиерна, что он не понимает этого ответа Росслава. В ответ на гордые слова российского гражданина Христиерн говорит ему:

Ты пленник дерзостный, ты раб мой! [60]

Но если для Христиерна равно непонятны и чувства и слова Росслава, то зрительный зал должен был воспринимать ответ Росслава со всей полнотой сочувствия и понимания; для зрителей первых, да и не только первых представлений реплика Росслава концентрировала в себе весь круг представлений о патриотизме и гражданственности, которые вместил в свою трагедию Княжнин.

И дальнейшее развитие этого спора между царем-тираном и героем-гражданином идет по той же схеме. На пространные речи Христиерна Росслав отвечает краткими репликами, рассчитанными в большей степени на зрительный зал, чем на его протагониста:

Христиерн

Внемли... хочу тебя в последни пощадить
И дерзости твоей в последний раз простить,
Хочу тебя спасти... зрю, что тебя смущает,
И тайны важной мне открыть не допущает:
Страх злобу заслужить от князя твоего;
Но будь мой подданный, оставь, оставь его.
От твоего твой рок зависит произвола,
Чего желаешь ты, скажи?

---

[59] Там же, стр. 219.
[60] Там же.

Росслав

Ниже престола.

Христиерн

Умри, злодей, мое терпенье истребя,
Надежду на кого взлагаешь?

Росслав

На себя.

Христиерн

Во узах и в моей стеснен всевластной воле,
Оставленный от всех и в самой жалкой доле,
Спасение во мне одном могущий зреть,
Что можешь ты?

Росслав

Могу тебя и смерть презреть.[61]

В спорах с российским послом Любомиром, своим другом, Росслав может рассчитывать на понимание, но и в этом споре разногласия столь значительны, что ответ Росслава звучит как обращение к партеру через голову Любомира, несогласного с его этическим максимализмом.

Когда выясняется, что из-за промедления Росслава бегство невозможно, Любомир ему говорит:

К спасенью нам тебя ни малого нет средства!
Се твердости твоей печальнейшия следства.
Содетель бед твоих, ты гибнешь наконец!

Росслав отвечает ему не по существу, а эмоционально-патриотической репликой, обращенной к залу:

Не гибну, славы я приемлю в дар венец.
Ты смерть за общество бедою почитаешь,
А ты, мой друг, себя ты *Россом называешь*.[62]

Вовлечение зрителей, всей театральной аудитории в сценическую борьбу, в споры героев происходит у Княжнина в «Росславе» не только в тех случаях, когда говорит и спорит Росслав; такой характер прямого обращения к залу приобретают реплики других персонажей трагедии, и положительных и отрицательных. Такова, например, реплика Любомира в ответ на слова Росслава, отказывающегося открыть тайну предателя Кедара и тем самым нарушить долг чести, как он, Росслав, его понимает. Любомир ему говорит:

В местах, где чести нет, честь хочешь сохранять.[63]

---

[61] Там же, стр. 220.
[62] Там же, стр. 232—233.
[63] Там же, стр. 216.

К залу, но уже не в поисках сочувствия и понимания, автор мог заставить обратиться Христиерна, злодея и тирана, чтобы высказать следующую сентенцию:

Нет нужды, из чего нам польза истекает, —
Все свято для меня, что трон мой утверждает.[64]

«Сорена и Замир» (1784) Николева является очень характерным примером тех художественных поисков, которыми была проникнута драматургия 1780-х годов. Подобно Сумарокову, Николев действие своей трагедии относит ко временам Киевской Руси. Но у него побежденной стороной являются не славяне, как у Сумарокова, а половцы, и конфликт развивается между победителем, царем российским Мстиславом, завоевателем Полоцка, и Сореной, женой полоцкого князя Замира, которого считают умершим. На самом деле Замир жив и возвращается. Уже указывалось на то, что Николев широко воспользовался сюжетом и проблематикой «Альзиры» Вольтера для своей трагедии.[65] Действительно, проблема веротерпимости, как она ставится у Николева, во многом совпадает с постановкой аналогичной проблемы у Вольтера. Лицемер и тиран Мстислав хочет насильно заставить добродетельного Замира принять христианство; это напоминает соответствующую ситуацию у Вольтера. Княжнин тоже многое брал у Вольтера; для того чтобы установить, в чем Николев с ним расходился, полезнее сопоставить их трагедии между собой.

Л. И. Кулакова указала на полемичность «Сорены и Замира» по отношению к «Росславу». Эта полемичность проявляется не только в декларативных заявлениях автора, но и во всем содержании трагедии. Княжнин в предисловии к «Росславу» заявил, что он пишет трагедию, в которой будет изображена не «страсть любви», а «любовь к отечеству». В трагедии Николева тиран и злодей «российский царь» Мстислав объявляет «страсть любви» владычицей мира:

Любовь, которой все подвластны смертны роды!
Владычица сердец, владычица природы,
Превыше всех страстей, законов и ума,
Она в подсолнечной всему закон сама,
И мужество и честь бессильны перед нею,
Она сотворена природы быть душею,
Она судила мне тобою ввек гореть!
. . . .
И, строго вооружась на слабо вещество,
Вини! но не меня, творца и естество.[66]

---

[64] Там же, стр. 239.

[65] См.: А. Кадлубовский. «Сорена и Замир» Николева и трагедии Вольтера. Известия Отделения русского языка и словесности, СПб., т. XII, 1907, кн. 1, стр. 185—204.

[66] Н. П. Николев. Сорена и Замир. В кн.: Стихотворная трагедия конца XVIII—начала XIX века. М.—Л., 1964, стр. 71.

Мстислав, который является в известном смысле повторением самого значительного из сумароковских злодеев, Димитрия Самозванца, движим не злостью и ненавистью к человечеству, как его предшественник, а любовью к Сорене. Любовь, следовательно, оказывается причиной отказа Мстислава следовать рассудку, долгу, царским обязанностям:

О строгий судия деяния людей!
Бог равнодушия! Раб пламенных страстей!
Рассудок! коль тебе в нас сердце не подвластно,
Почто против него бунтуешь ты всечасно?
Бунтуй!.. Не допускай злодейство к торжеству!
Дай силы новые душе и веществу! [67]

Формально в трагедии Николева все происходит как у Сумарокова, т. е. тиран посрамлен, хотя (в отступление от благополучных развязок Сумарокова) гибнут и Замир и Сорена. Но по существу главный конфликт трагедии Николева — это противопоставление современного человека, в котором конфликт его природы (страстей) и рассудка не разрешим вообще и во всяком случае не разрешим официальной религией, язычникам половцам, которые являют собой пример душевной цельности, чистоты и героизма. Вместо героического патриотизма Росслава Николев показал современного человека как жертву раздвоенности. Именно поэтому Николев мог поселить половецких князей в Полоцке, он сделал это не по невежеству, как думали позднейшие критики, а по совершенному безразличию к историческому обоснованию трагедийного конфликта. Еще в большей степени, чем Княжнин, Николев интересуется философско-политическим содержанием конфликтов своей эпохи; он не видит надобности в поисках исторического их объяснения и довольствуется тем же, что и Княжнин, прямым общением с театральным залом и той же системой декларативных афоризмов.

Сентенции и афоризмы в трагедии Николева высказываются в основном положительными ее героями. Самый же характер этих афоризмов совершенно не зависит от того, кто эти афоризмы в данный момент произносит — Сорена или Замир. Так, например, Замир говорит Сорене о том, каковы ему показались граждане Полоцка после его возвращения:

Везде... везде встречал тирана иль раба! [68]

В следующем явлении Сорена говорит своей наперснице:

В злодеях злости нам не можно излечить.
Все в добрых есть добро, в тиранах все тиранство.[69]

---

[67] Там же, стр. 99.
[68] Там же, стр. 85.
[69] Там же, стр. 87.

Но в отличие от Княжнина Николев сохраняет в своей трагедии резонера — Премысла, который, подобно Пармену в «Димитрии Самозванце», наставляет Мстислава и высказывает несомненные общие истины без всяких эмоций:

Политика царей не есть закон коварства,
Но добродетели и целость государства.
Свет можно обмануть, но бога никогда.
Злодейство перед ним злодейство есть всегда.[70]

Характерно для реплик и монологов Премысла, что в них очень редки выражения его эмоций, и поэтому его речи почти лишены восклицательных знаков, очень частых в речах Мстислава, Замира, Сорены.

Обращенные более к зрителям, чем к сценическим протагонистам, монологи и реплики афористически-сентенциозного типа в трагедиях послесумароковской эпохи, особенно у Княжнина и Николева, приобретают совершенно особое значение. Они как бы отрываются от контекста трагедии и начинают жить самостоятельной литературной жизнью. Французская трагедия XVIII в. знает даже особый термин для таких стихов — «vers á retenir», т. е. стихи для запоминания, для памяти. Русская сцена не пользовалась каким-либо специальным обозначением для таких трагедийных афоризмов, хотя они с 1780-х годов стали почти обязательным элементом в структуре послесумароковской трагедии. И драматурги стали заботиться уже не столько о полноте и тщательности разработки и отделки целых монологов, сколько об ударной силе афористических строк. Так, в монологе Зафиры («Росслав», действие V, явление 3), состоящем из двадцати одной строки, на особенное внимание зрителей и, конечно, на запоминание были рассчитаны только две строки, которые могли быть или не быть в составе данного монолога, так как в них высказывалось обобщение, совершенно не обязательное в данном контексте. Зафира, возмущенная трусостью воинов, не решающихся поддержать ее в борьбе с Христиерном, высказывает мысль гораздо более общего порядка,— мысль, применимую к политическим ситуациям в любой стране и в любое время:

Коль царствует порок, а добродетель мертва,
Когда иль всё тиран, иль всё на свете жертва...[71]

Эмоциональная сила подобных афористических высказываний трагедийных персонажей обусловливалась не только их предметным, прямым значением, но и их функцией — непосредственного общения автора со зрительным залом. «Душевный голос» автора, о котором писал Сергей Глинка, имея в виду трагедии Сумарокова, в трагедиях Княжнина и Николева получил возможность

---

[70] Там же, стр. 117.
[71] Я. Б. Княжнин, Избранные произведения, стр. 244.

прямого выражения, он стал вне- и надсюжетным элементом трагедийной структуры, основным лирическим монологом, в котором уже не персонажи, а сам автор высказывался и прямо обращался к своей аудитории. Трагедия углубленного самоанализа и внутридушевных конфликтов сменилась трагедией декламационной, декларативной. Лиризм в ней отделился от действия. В трагедиях Сумарокова само действие было сосредоточено в сфере душевно-лирической. Теперь лиризм сосредоточился в прямых, «рупорного» типа высказываниях, а персонажам осталось действие. Поэтому для трагедий драматургов послесумароковской эпохи характерны усложнение сюжета в духе драматургии Вольтера и его школы, использование сценических эффектов разного рода, вплоть до появления гробницы на сцене в трагедии Княжнина «Владисан» (1787). Простота композиции и сюжета трагедий Сумарокова была забыта, равно как и отчетливость его этико-исторической концепции.

Развитие традиций трагедии Княжнина—Николева в начале XIX в. осложнилось появлением новых художественных элементов у драматургов нового поколения. Трагедийное содержание, трагедийная проблематика получили конкретно-исторический второй план. Сквозь сюжет трагедии на любую историческую тему стало просвечиваться реальное движение современной истории, ее действительно совершающиеся или совсем недавно совершившиеся события. Один из наиболее характерных примеров — трагедия Крюковского «Пожарский», успех которой не уступал успеху «Димитрия Донского» Озерова. По своей стилистике она не менее, чем трагедии Озерова, может дать представление о характере перестройки трагедийного стиля в это время.[72] В «Воспоминаниях» Жихарева описано впечатление зрителей первого представления «Пожарского»: «Вот, наконец, появился Пожарский (Яковлев). Он остановился посредине сцены, прискорбно взглянул на златоглавую Москву, прекрасно изображенную на задней декорации, глубоко вздохнул и с таким чувством решимости и самоотвержения произнес первый стих своей роли:

Любви к Отечеству сильна над сердцем власть! —

что театр затрещал от рукоплесканий. Но при следующих стихах:

То чувство пылкое, творящее героя,
Покажем скоро мы среди кровава боя.
Похищенно добро нам время возвратить! —

начались топанья и стучанья палками и раздались крики „браво! браво!“ до такой степени оглушительные, что Яковлев принуж-

---

[72] См.: В. А. Бочкарев. Стихотворная трагедия конца XVIII—начала XIX века. В кн.: Стихотворная трагедия конца XVIII—начала XIX века. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1964 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 31—34.

ден был оставаться минуты с две неподвижным и безгласным. С таким восторгом приняты были почти все стихи из его роли, которая состоит из афоризмов и декламаций о любви к отечеству. На трактацию сюжета и роли других актеров публика не обращала никакого внимания: она занималась одним Пожарским—Яковлевым, и лишь только он появлялся, аплодисменты и крики возобновлялись с большей силою. Я запомнил несколько стихов, которые более других на меня подействовали:

Погибни лучше все! и град порабощенный
В отеческой стране рукой иноплеменной
Готов разрушить я, в прах здания попрать,
Во храмы бросить огнь и пламенем объять
Их гордые главы, что в золоте сияют
И блеск протекшего величия являют

. . . .

Россия не в Москве — среди сынов она,
Которых верна грудь любовью к ней полна...».[73]

И, заканчивая записи своих впечатлений, Жихарев прибавляет: «Восторги зрителей при первом представлении „Димитрия Донского“ в сравнении с нынешними могут назваться умеренными».[74]

Приведенные Жихаревым отрывки из реплик Пожарского достаточно характерны для трагедии Крюковского. Она совсем не оригинальна ни по конструкции, ни по конфликту, ни по словесно-стилистическому оформлению. Трагедия Крюковского написана продолжателем и подражателем Княжнина; служение отечеству в ней является основным и высшим мерилом поведения героев, как это уже было осуществлено в сюжете и поведении «Росслава» Княжнина. И все же есть существенная разница между трагедией Крюковского и трагедиями Княжнина. Идея служения отечеству, а не царю, нации, а не властителю у Княжнина имеет все-таки общий, отвлеченно-программный характер. Характерно, что, сообщая о большом успехе трагедии «Росслав», современники ни слова не говорят о каких-либо в ней злободневных политических намеках, «применениях». Но таково было вообще восприятие русских трагедий в 1770—1780-е годы. Известно, что Екатерина II, если верить сообщению С. Н. Глинки, отказалась читать в трагедии Николева «Сорена и Замир» какие-либо намеки на себя или свою манеру царствовать. По рассказу С. Н. Глинки, после первых представлений в Москве, в 1785 г., московский главнокомандующий Я. А. Брюс переслал трагедию Николева императрице, отметив опасные стихи, и в числе их слова Премысла:

---

[73] С. П. Жихарев. Записки современника. Редакция, статьи и комментарии Б. М. Эйхенбаума. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 545.

[74] Там же.

Исчезни навсегда сей пагубный устав,
Который заключен в одной монаршей воле!
Льзя ль ждать блаженства там, где гордость на престоле?
Где властью одного все скованы сердца,
В монархе не всегда находим мы отца! [75]

Как следует из той же статьи С. Глинки, Екатерина ответила Брюсу отказом воспринимать политические тирады в «Сорене» как намеки на ее собственное правление: «Удивляюсь, граф Яков Александрович,— писала она Брюсу,— что вы остановили представление трагедии, как видно принятой с удовольствием всею публикой. Смысл таких стихов, которые вы заметили, никакого не имеет отношения к вашей государыне. Автор восстает против самовластия тиранов, а Екатерину вы называете матерью».[76]

Как бы то ни было, имел ли в виду Николев Екатерину или не имел, но самая трактовка политических проблем в русских трагедиях XVIII в. была рассчитана не на узнавание того, что стоит за текстом, а на интенсивное восприятие эмоционально-психологического содержания текста, на слезы и сопереживание судеб трагедийных героев, а не судеб России, родины, нации в ходе острейших политических конфликтов современной истории.

Новая эпоха, в ходе которой Россия оказалась втянутой в общеевропейский вооруженный конфликт почти десятилетней длительности, способствовала тому, что русская трагедия превратилась в зеркало политических страстей и политических переживаний. Мало изменившись по существу, русская трагедия получила обширное поле для намеков и применений. Как пишет Жихарев, публика интересовалась только Пожарским, только его речами. Собственно драматический интерес исчез. Отдельные монологи воспринимались как куски единой речи Пожарского; трагедия заменила оду, получила ее злободневность и политическую наполненность.

Поразительный успех «Эдипа в Афинах» Озерова вполне объясним только при одном условии: если будет установлен подтекст, который определил злободневность как будто очень далекого от современности сюжета и способствовал восприятию трагедии как прямого отклика на политическую ситуацию.

Две основные злободневные политические идеи получили отражение в трагедии Озерова. Первая, выраженная в монологах Тезея в первом действии, представляет собой обоснование позиции Александра I, в 1804 г. решившего вновь вмешаться в войны Австрии и Англии с Наполеоном. Слова Тезея могли восприниматься на первых представлениях «Эдипа в Афинах» как поэтическое изложение некоторых правительственных документов.

---

[75] Н. П. Николев. Сорена и Замир, стр. 106.
[76] «Русский вестник», 1810, № 4, стр. 119.

У Жихарева есть очень колоритное свидетельство о воинственных настроениях дворянского общества осенью 1805 г.: «Весь город толкует о войне: ненависть к Бонапарте возрастает, между тем как любовь к государю доходит до обожания и доверенность к нему беспредельна. Не умею выразить тех чувств, которые одушевляют каждого при чтении указа от 1 сентября о рекрутском наборе, в котором государь изволит говорить, что не может равнодушно смотреть на опасности, угрожающие России, и что безопасность империи, достоинство ее, святость союзов и желание, единственную и непременную цель государя составляющее,— водворить в Европе на прочных основаниях мир — решили его двинуть ныне часть войск за границу и сделать к достижению намерения сего новые усилия».[77]

Особенное значение в эту пору обостренного «обожания» Александра I имело в трагедии все то, что могло восприниматься как прямой намек на него и на его правительственную позицию. Об этом рассказывает тот же Жихарев, присутствовавший на премьере «Эдипа в Афинах» в Москве 28 сентября 1805 г. По поводу Тезея в исполнении актера Злова он записал: «При следующих стихах, которые произнес он недурно:

...Мой меч союзник мне
И подданных любовь к отеческой стране,
Где на законах власть царей установленна,
Сразить то общество не может и вселенна, —

театр поколебался от рукоплесканий и криков „браво" и проч. Спасибо нашей публике, которая какова ни есть, не пропускает, однако ж, ничего, что только может относиться к добродетелям обожаемого нашего государя».[78]

Последнее замечание Жихарева позволяет предположить, что в «Эдипе» намеки на Александра I содержались не только в репликах Тезея, но и в самой проблематике трагедии. И. Н. Медведева видит прямой намек на Павла I и Александра в одной строке[79] из той части монолога Тезея, в которой он пересказывает слова Полиника, противопоставляющего себя своему брату Этеоклу:

Тираном будет он, я подданным отец.[80]

Нам кажется, что для переадресовки этой строки к параллели Павел—Александр нет никаких оснований. Гораздо больше оснований было бы для такой параллели в основной исходной ситуации трагедии — в отцеубийстве, которое составляет главную вину Эдипа, его главное и самое страшное преступление.

---

[77] С. П. Жихарев. Записки современника, стр. 91—92.
[78] Там же, стр. 99.
[79] И. Н. Медведева. Владислав Озеров. В кн.: В. А. Озеров, Трагедии и стихотворения, изд. «Советский писатель», Л., 1960 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 28—29.
[80] В. А. Озеров. Трагедии и стихотворения, стр. 135.

Оригинальность озеровской трактовки мифа об Эдипе в том, что драматург оправдывает отцеубийцу. В этом оправдании невольного преступника, в создании вокруг него атмосферы сочувствия, жалости и прощения заключались одновременно художественное новаторство и политическая смелость Озерова.

Трагедия начинается с того, что даже враг Эдипа, Креон, говорит о его «невольном преступленье». А Тезей, отвечая ему и развивая эту тему невольного преступления, сообщает о высоком душевном строе Эдипа и о силе его раскаяния:

Кто добродетели не изменял своей
Среди случайности *невольна преступленья*,
Тот большего от нас достоин сожаленья.[81]

Во втором действии Тезей защищает Эдипа от гнева афинян и убеждает их, что он уже достаточно наказан:

За преступление ужасно, но невольно
Мучения, Эдип, ты претерпел довольно,
Ты добродетели несчастной нам пример.[82]

Итак, в трагедии Озерова происходит поразительная перемена: предметом жалости и сочувствия становится преступник, образцом добродетели — отцеубийца. Именно в этой смелости постановки нравственных проблем и заключалось, по-видимому, основное зерно политических применений трагедии. Озеров выступил от имени нации с великодушным прощением отцеубийцы — Александра I, с выражением к нему общественного доверия и любви, «обожания», как писал Жихарев. Вот почему судьба «невольного» преступника Эдипа могла до такой степени трогать русских людей 1804—1805 гг.: зрители театральной трагедии переживали недавнюю политическую трагедию, которая у всех была еще в памяти и с которой не все легко и быстро примирились. Только этим прямым применением античного мифа к современности можно объяснить слезы и восторги зрителей «Эдипа в Афинах».

Относительность понятий, открытая Сумароковым в трагедии и примененная Державиным к одическому стилю, у Озерова получила новый смысл. У него преступление перестало быть следствием изначальной безнравственности персонажа. Человек в трагедии Озерова, как и в повестях Карамзина, мог оказаться преступником поневоле, мог оказаться жертвой внешних сил и обстоятельств и под их воздействием совершить преступление. Трагедии Озерова базируются на иной системе этических ценностей, чем трагедии Сумарокова и его школы, и воплощают эти ценности в художественных формах, выработанных прозой русского сентиментализма.

---

[81] Там же, стр. 134.
[82] Там же, стр. 148.

Г Л А В А VII

Истоки сатиры

1

В 1845 г. Белинский в статье о Кантемире выделил в русской литературе как самое значительное то ее направление, которое он назвал сатирическим: «Это сатирическое направление, столь важное и благодетельное, столь живое и действительное для общества, в котором так странно боролась прививная европейская форма с азиатской сущностью родной старины, — это *сатирическое* направление никогда не прекращалось в русской литературе, но только переродилось в *юмористическое*, как более глубокое в технологическом отношении и более родственное художественному характеру новейшей русской поэзии».[1] Это направление Белинский противопоставляет другому, «реторическому», в котором русская литература, вместо того чтобы «смеяться и осмеивать», «больше восторгалась и надувалась».[2]

Это убеждение, что в русской литературе до Пушкина и Гоголя самым живым и общественно значительным было именно сатирическое направление, стало исходным пунктом эстетических концепций виднейших реалистов школы Гоголя в середине XIX в. Островский, например, объяснял развитие сатирико-обличительного начала в русской литературе особенностями национального характера: «Отличительная черта русского народа, отвращение от всего резко определившегося, от всего специального, личного, эгоистически отторгшегося от общечеловеческого, кладет и на художество особенный характер; назовем его характером обличительным. Чем произведение изящнее, чем оно народнее, тем больше в нем этого обличительного элемента».[3] И далее Островский развивает это положение применительно к русской литературе и находит в ней те же два направления, что и Белинский:

---

[1] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 615.

[2] Там же, стр. 614.

[3] А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XIII, Гос. изд. худож. литературы, М., 1952, стр. 140.

«История русской литературы имеет две ветви, которые, наконец, слились: одна ветвь прививная и есть отпрыск иностранного, но хорошо укоренившегося семени; она идет от Ломоносова через Сумарокова, Карамзина, Батюшкова, Жуковского и проч. до Пушкина, где начинает сходиться с другою; другая — от Кантемира через комедии того же Сумарокова, Фонвизина, Капниста, Грибоедова до Гоголя; в нем совершенно слились обе; дуализм кончился».[4]

Л. М. Лотман, подробно разбирающая эти суждения Островского, датирует его заметку 1850 г., предполагая, что молодой драматург следует не только за Белинским, но и за Гоголем.[5] В «Выбранных местах из переписки с друзьями», в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», «поэзия сатирическая» представлена как одно из важнейших проявлений национального характера, как важнейшая черта национальной культуры: «У нас у всех много иронии. Она видна в наших пословицах и песнях и, что всего изумительней, часто там, где видимо страждет душа и не расположена вовсе к веселости... Трудно найти русского человека, в котором бы не соединялось, вместе с уменьем перед чем-нибудь истинно возблагоговеть, свойство — над чем-нибудь истинно посмеяться. Все наши поэты заключали в себе это свойство».[6] В полном согласии с Белинским Гоголь начинает обзор «сатирической поэзии» с Кантемира, который «находил пищу для сатиры и хлестал ею глупости едва начинавшегося общества», и заканчивает ее подробным разбором комедий Фонвизина и «Горя от ума».[7]

В сатирическом направлении русской литературы XVIII в. реалисты XIX в. находили начало той традиции, которую, как им казалось, они продолжали и развивали в новых исторических условиях. Именно поэтому исследование художественной специфики русской сатиры XVIII в., равно как и ее отношения к предшествующим видам и формам сатиры, представляется одним из самых существенных этапов в исследовании поэтики и эстетики русского классицизма.

Литература русского классицизма как составной элемент духовной культуры нации существует более двух столетий (если вести счет от сатир Кантемира). За это время многое в этой литературе не выдержало испытания на долговечность; многое сохранило только исторический интерес. Но в большей степени, чем какой-либо другой вид литературного творчества, сатира XVIII в. сохранила способность эстетического воздействия.

---

[4] Там же, стр. 140—141.

[5] Л. М. Лотман. А. Н. Островский и русская драматургия его времени. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 6.

[6] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. 8, Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 395.

[7] Там же, стр. 395—400.

Особенно интересной в этом смысле оказалась литературная судьба комедии и басни. Эти сатирические жанры обнаружили чрезвычайную устойчивость и жизнеспособность. Поэтому для последней, завершающей стадии развития русского классицизма характерно развитие новых литературно-эстетических устремлений внутри этих жанров, при внешнем соблюдении каких-то очень существенных жанровых форм. В этом смысле «Горе от ума» — наиболее яркий пример внутренней трансформации жанра, наглядное доказательство того, как в зависимости от общих принципов эстетического освоения действительности меняется значение отдельных элементов художественной структуры.

Сатирические жанры русского классицизма XVIII в. можно рассматривать с различных точек зрения и в различных соотношениях. Можно, как предлагает Л. И. Кулакова, изучать, каким образом «сатирическое направление... в первую очередь пролагало путь критическому реализму».[8] И такое изучение сатиры русского классицизма вполне правомерно и дает интересные результаты и полезные выводы. Однако такое несколько одностороннее увлечение поисками элементов реализма в русской сатире XVIII в. приводило до сих пор к появлению методологических недоразумений. Если критерием реалистического искусства является определенная система миропонимания, эстетически выраженная, то реализм XIX в. характеризуется отношением к человеку как к порождению социального развития и национальной истории, как к сложному, противоречивому эмоционально-психологическому единству. Элементы реализма — именно как элементы реализма — могут существовать в данном качестве только внутри системы реализма, поэтому представление о том, что в «Горе от ума» могут соединяться романтический герой и реалистическая картина нравов, говорит только о нечетком понимании природы каждого из литературных направлений.[9] Басенные или трагедийные герои Сумарокова, персонажи сатирических од Державина или «Почты духов» Крылова, несмотря на всю свою бытовую колоритность и комическую характерность, порождены такой системой художественного освоения мира, в основе которого лежит представление о человеке, проникнутое духом рационалистического эмпиризма и еще не затронутое диалектикой историко-социологического постижения мира, открытого реализмом XIX в.

Целая эпоха литературного развития, от комедий Фонвизина до басен Крылова, получает различную оценку в зависимости от

---

[8] Л. И. Кулакова. Полемика по вопросу о сатире в русской литературе XVIII века. Ученые записки Ленинградского пед. института им. А. И. Герцена, т. 309 (Очерки по истории русской литературы), 1966, стр. 58.

[9] См.: Я. С. Билинкис. К вопросу о художественном новаторстве А. С. Грибоедова в «Горе от ума». Ученые записки Тартуского гос. университета, вып. 78, 1959, стр. 101—106.

большего или меньшего признания художественных возможностей русского классицизма и, как следствие, его ограниченности по сравнению с реализмом. То, что крыловские басенные герои и крыловский афористически-пословичный язык послужили в известной степени примером и образцом для Грибоедова в «Горе от ума», общеизвестно. Однако между персонажами Грибоедова и Крылова есть принципиальная разница, коренящаяся в различном подходе писателей к художественному изображению действительности. Персонажи Крылова (люди или животные) представляют моральную недостаточность как общечеловеческую слабость или порок. Крылов еще полностью проникнут духом эстетики классицизма, твердо державшегося антиномии «мораль—неморальное». Густота бытовых красок и словесная изощренность не снимают абстрактности его нравственных оценок. У Грибоедова нравственная оценка есть вывод из социальной характеристики, а само социальное исторически объяснено. Загорецкий мог бы стать персонажем басни Крылова, но басня Крылова не могла бы художественно объяснить Загорецкого как социальное явление, порожденное определенным периодом исторического развития.

Изучение сатирических жанров русского классицизма не может и не должно сводиться к поискам в них элементов реализма. Важнее и полезнее понять действительную эстетическую природу сатиры русского классицизма, обнаружить и объяснить ее внутренние противоречия, в борении и столкновении которых возникло все то, чем литература XVIII в. справедливо гордилась — до од Державина и комедий Фонвизина включительно. Если мы сумеем раскрыть эти противоречия в их движении, то литература русского классицизма перестанет восприниматься как некое, хотя и простительное, историческое заблуждение, и целая эпоха национального художественного развития будет оценена по своим собственным заслугам, а не по тому только, что она подготовила для будущего.

Понять эстетическую природу русской сатиры XVIII в. мы можем только последовательно и, по возможности, широко сопоставляя ее с предшествующим литературным развитием. Такое сопоставление поможет определить истинную меру художественного новаторства литературы классицизма, с одной стороны, и установить характер и содержание отношений ее с национальными и общеевропейскими литературными традициями — с другой.

Второе непременное условие общего принципа историзма требует поисков и обнаружения того, что является внутренней пружиной историко-литературного процесса, причиной его самодвижения, его непрерывной трансформации, его внутренних противоречий, в которых находит живое эстетическое и этическое выражение общий ход развития национальной жизни и национальной культуры.

То движение эстетической мысли и художественной практики, которое возникало как результат борьбы и взаимопоглощения внутренних противоречий, осуществлялось в литературе XVIII в. вопреки жанровым рамкам. Эстетические проблемы, разрешенные или только поставленные практикой одного жанра, например басни 1750—1760-х годов, получили новую постановку, а следовательно, и новое решение в прозе сатирических журналов и в комедиях 1760—1770-х годов, с тем чтобы в свою очередь вдохнуть живое начало в стихотворную сатиру 1780—1790-х годов, и т. д.

Поэтому данная глава не может ставить своей целью дать историю сатиры русского классицизма во всем ее многообразии. Установить же основные пути и противоречия этого развития вполне по силам нашей науке на основе того, что уже сделано по изучению русской сатиры XVIII в. в целом и творчества отдельных сатириков, больших и малых.

При этом следует попытаться ответить на вопрос, поставленный в книге М. М. Бахтина. Его исследование о Рабле и народной смеховой культуре средневековья содержит и оценку развития отношения к смеху в послеренессансную эпоху: «Отношение же к смеху XVII и последующих веков можно охарактеризовать так: смех не может быть универсальной, миросозерцательной формой; он может относиться лишь к некоторым частным и частно-типическим явлениям общественной жизни, явлениям отрицательного порядка; существенное и важное не может быть смешным; не могут быть смешными история и люди, выступающие как ее представители (цари, полководцы, герои); область смешного узка и специфична (частные и общественные пороки); существенную правду о мире и человеке нельзя сказать на языке смеха, здесь уместен только серьезный тон; поэтому в литературе место смеха лишь в низких жанрах, изображающих жизнь частных людей и общественных низов; смех — это или легкое развлечение, или род общественно-полезного наказания для людей порочных и низких».[10]

Насколько верна эта оценка? Соответствует ли она положению вещей в сатире русского классицизма?

Применимо ли следующее суждение М. М. Бахтина о смехе Вольтера к сатире русского классицизма: «Все положительное лежит вне смеха и носит характер отвлеченной идеи»? [11]

На все эти вопросы у нас нет пока обоснованных ответов — каковы бы они ни были, — но без исследования проблем смеха и комического не может быть правильно понята эстетическая природа сатиры XVIII в., а следовательно, и ее историческое значение.

---

[10] М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Изд. «Худож. литература», М., 1965, стр. 75—76.
[11] Там же, стр. 131.

2

Сатира как особый вид литературного творчества неизвестна была на Руси до XVII в., но юмор и комизм существовали, конечно, и в русской культуре более ранних веков и даже в некоторых случаях отразились в письменности. Среди других менее убедительных примеров Владимир Розов приводит следующие характерные образцы древнерусского юмора,[12] видимо сохраненные летописной традицией. Победив камских болгар, Добрыня, увидев пленников в сапогах, сказал Владимиру: «Все они в сапогах. Не будут эти нам дань платить. Пойдем искать лапотников».[13] Другой пример юмора имеет более традиционно-обрядовый характер и относится к типу обычных перебранок перед сражениями: «В битве при Любече воеводы Святополка стали издеваться над новгородцами и хромотой их князя Ярослава: „Зачем вы, плотники, пришли с этим хромоногим? Заставим вас строить нам хоромы“».[14] Эти юмористические пассажи «Повести временных лет» получили литературное значение, когда оказались включенными в письменный свод летописных известий. Сами же по себе они безусловно могут считаться прообразом исторического анекдота, жанра полубытового-полулитературного.

Появление же в русской литературе произведений с явной установкой на сатирическое обличение или высмеивание было длительным процессом, этапы которого очень скудно освещены источниками, хотя еще создатели русской филологической науки с особенным вниманием исследовали такие литературные произведения русского средневековья, в которых они обнаруживали критический взгляд на действительность и защиту интересов «униженных и оскорбленных». Объясняя значительную популярность «Моления Даниила Заточника» в древнерусской литературе, Ф. И. Буслаев писал: «Оно привлекало читателей своим юмором, своими сатирическими выходками. И что особенно замечательно, эти выходки направлены уже против общественных злоупотреблений и против лиц, которым следовало бы быть передовыми в умственном и нравственном развитии древней Руси, именно против бояр, княжеских тиунов, против злоупотреблений монастырских и т. п. „Лучше мне видеть, — говорит Заточник, — свою ногу в лапте, но в твоем, князь, дому, нежели в красном сапоге в боярском дворе; лучше мне тебе в де-

---

[12] См.: Владимир Розов. Летопись Нестора как памятник древнерусского юмора. В кн.: Зборник лингвистичких и филолошких расправа А. Беличу о четр-десятигодишници негова научног рада. Београд, 1937, стр. 403.

[13] «Сути все в сапозех. Сим дани нам не платити. Поидеве искать лапотник».

[14] «Что приидосте с хромцемь симь, а вы плотници суще? А приставим вы хором рубити наших».

рюге служить, нежели в багрянице в боярском дворе“».[15] И в полном соответствии с обличительным пафосом русской литературы и журналистики конца 1850-х годов, т. е. в полном согласии со своим убеждением, что изучение древнерусской литературы может помочь понять современное «нравственное состояние» народа, Буслаев заключает характеристику «Моления» следующим высказыванием принципиального значения: «Очень замечательно, что по преимуществу народным в древней Руси сделалось такое произведение, которое как в своем содержании, так и в лице самого автора представляет печальный разлад между идеалом и действительностью, между симпатичною личностью автора и жалкою его судьбою. Недовольство действительностью, желание выйти из безотрадного положения, *горькая насмешка* над человеческим достоинством, никем не признанным, смелый протест против бессмысленного оскорбления, наносимого нежнейшим, благороднейшим и самым возвышенным чувствам человека, каковы семейная любовь и благочестие, — вот основные темы жалоб Заточника».[16] Автор «Моления Даниила Заточника» сопровождает свои мысли и рассуждения определенным подбором юмористических сентенций поговорочного типа. О злых женах, например, он говорит: «Жена бо злообразна подобно перечесу: сюда свербит, сюда болит».[17] По поводу ложной мудрости Заточник замечает: «Не едал бо есми от песка масла, а от козла млека, ни безумного, мудрости глаголюща»,[18] а также: «Может ли разум глаголати сладко? Сука не может родити жеребяти; аще бы родила, кому на нем ездити».[19]

Н. К. Гудзий присоединяется к буслаевской оценке «Моления»: «Представляя собой настойчивую и патетическую просьбу к князю об освобождении от рабства и нищеты, „Моление“ в то же время является злой сатирой на порядки, которые отягчают жизнь человека и порождают социальную и моральную неправду... Увлеченный пафосом обличительного сарказма и склонный к юмору, он (Заточник, — *И. С.*) не щадит порой и самого себя, уподобляя себя бесплодной смоковнице и блудному сыну, а ум свой — почному ворону на развалинах; он не протестует даже против того, что князь может сравнить его со лгущим псом».[20]

---

[15] Ф. И. Буслаев, Сочинения, т. 2, Изд. Академии наук, СПб., 1910, стр. 92—93.

[16] Там же, стр. 93.

[17] Н. Н. Зарубин. Слово Даниила Заточника по редакциям XII и XIII вв. и их переделкам. Л., 1932, стр. 69.

[18] Там же, стр. 72.

[19] Там же.

[20] Н. К. Гудзий. Моление Даниила Заточника. В кн.: История русской литературы, т. II, ч. 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1945, стр. 40.

В некоторых приговорках Заточника исследователи находят сходство со скоморошьими прибаутками. Заточник играет словами вполне в духе «веселых людей» русского средневековья: «Кому Переславль, а мне гореславль; кому Боголюбово, а мне горе лютое; кому Белоозеро, а мне чернее смолы; кому Лаче озеро, а мне много плача исполнено, зане часть моя не прорасте в нем».[21]

Д. С. Лихачев считает, что хотя автор «Слова Даниила Заточника» сам и не был скоморохом, но влияние скоморошьего стиля заметно в «Слове».[22] Н. Н. Воронин идет дальше и считает, что «автор „Слова" принадлежал к... кругу придворных, княжеских скоморохов, покусившихся на вхождение в большую литературу... Не исключено, что перечень мест злоключений героя „Слова" (Новгород и Новгородское Заволочье) был связан не просто с жизнью бродяги-скомороха, а с какими-то княжескими поручениями...».[23]

Однако у нас нет уверенности, что применительно к домонгольскому периоду можно говорить о существовании на Руси профессиональных носителей юмора и сатиры — скоморохов. Документальные свидетельства о скоморохах относятся к XV в.[24] Более ранние упоминания о них скорей всего являются переводными и, во всяком случае, не свидетельствуют о существовании профессиональных исполнителей сатирического репертуара. Поэтому скоморошеские выходки Заточника можно счесть и более поздними вставками.

Но, не настаивая на существовании организованных носителей сатиры и смеха в Киевской Руси, все же можно говорить об органически входивших в ее строй жизни явлениях,[25] родственных тому, что М. М. Бахтин называет «смеховой культурой народа».

Односторонний аскетизм, возобладавший в XIII в. в идеологической жизни порабощенной татаро-монголами страны, не мог совершенно уничтожить иного, противостоявшего ему течения в духовной жизни. В незаслуженно забытой работе М. Д. При-

---

[21] Н. Н. Зарубин. Слово Даниила Заточника..., стр. 61.

[22] Д. С. Лихачев. Социальные основы стиля «Моления» Даниила Заточника. Труды Отдела древнерусской литературы, т. X, М.—Л., 1954, стр. 117—119.

[23] Н. Н. Воронин. Даниил Заточник. В кн.: Древнерусская литература и ее связи с новым временем. Исследования и материалы по древнерусской литературе. Изд. «Наука», М., 1967, стр. 73.

[24] См.: В. И. Петухов. Сведения о скоморохах в писцовых, переписных и таможенных книгах XVI—XVII вв. Труды Московского гос. историко-архивного института, т. 16, М., 1961, стр. 409—419. Самое раннее сведение о проживании скомороха, приводимое автором, относится к 1494 г. В селе Медне, принадлежавшем Троице-Сергиевому монастырю, в указанном году жил один скоморох — Иванко Иванов.

[25] См.: А. А. Морозов. Скоморохи на Севере. Альманах «Север», Архангельск, 1946, стр. 211—223.

селкова установлено со всей полнотой доказательности, что внутри официальной церковной идеологии существовало особое направление «веселой религии», утверждавшее «радость», «веселье» как основу истинно христианского духа жизни.[26]

Тема «веселья» является очень существенной в литературе XI в.; вокруг этой темы идет борьба, которая свидетельствует о существовании сильной струи светской, мирской культуры, со своей поэзией, вполне способной спорить со сторонниками оцерковливания всей духовной жизни народа.

Характерный эпизод, в котором явственно ощущается еще не подавленная веками принудительного официального ригоризма атмосфера непосредственно дохристианского веселья, приводит Фаминицын из «Жития Феодосия Печерского». Феодосий пришел к великому князю Святославу Ярославовичу и увидел в палате княжеской «многих играющих перед ним, овых гуслиные гласы испускающих, иных, органьныя писки гласящих, иных же мусикийские, и тако всех веселящихся, яко же обычай есть пред князем». Феодосий сказал князю: «Так ли будет на том свете?». Князь приказал прекратить игру, и с тех пор при Феодосии у князя не играли.[27]

Забелин пишет об этом эпизоде «Жития Феодосия»: «XI век жил еще полною силою народного творчества и мало сознавал, что вещая песня баяна есть бесовское угодие, есть идольская служба. На это указывает даже и самое посещение князя Святослава преподобным иноком во время веселого песнотворства, которое было оставлено... лишь из особой любви к нему и продолжалось по обычаю в его отсутствии. Живший в том же веке, после Феодосия, митрополит Иоанн, муж хитрый книгам, и ученью, точно так же в своих наставлениях не мнит нарушать обычая мирского устава и запрещает только мнихам и иерейскому чину присутствовать лишь на таких пирах, где начиналось играние, плясание, гудение... Но то, что вначале предписывалось только иноческому и иерейскому чину, впоследствии стало обязательным и для всего мирского чина».[28]

«Веселая игра» оказывается одним из талантов популярнейшего эпического героя русских былин — Добрыни Никитича.[29] Переодетый «скоморошиной» Добрыня является на свадебный пир, спрашивает, «где наше место скоморошское», и играет свою «игру веселую». В другом варианте Добрыня

Всех да на пиру и извеселил,
И всех да на пиру игрой утешил ведь.

---

[26] М. Д. Приселков. Борьба двух мировоззрений. В кн.: Россия и Запад, т. I. Пгр., 1923, стр. 36—56.

[27] Ал. С. Фаминицын. Скоморохи на Руси. СПб., 1889, стр. 9—10.

[28] И. Забелин. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях. М., 1872, стр. 400—401.

[29] Ал. С. Фаминицын. Скоморохи на Руси, стр. 65,

Но былинному герою не обязательно переодеваться скоморохом, чтобы веселить своей игрой на гуслях. Чурила Пленкович «спотешает» своей игрой Владимира и княгиню Опраксию, а Соловей Будимирович играет «в звончаты гусли»,

Звеселяет государыню он матушку,
Молоду Ульяну Васильевну.

Умение играть, «исполнительский» талант оказывается в былине одним из достоинств героя, не менее важным, чем его богатырство. Былины видят в «веселой игре» могучую силу, способную по произволу развеселить, заставить плясать или же заставить загрустить и задуматься:

Становился тут Добрыня ко порогу,
Повел он по гуселышкам яровчатым,
Заиграл Добрыня по уныльнёму,
По уныльнёму, по умильнёму.
Как все-то ведь уж князи и бояри ты,
А ты эти руссийские богатыри,
Как вси они тут приослушались.
За тым заиграл Добрыня по весёлому;
Стало красно солнышко при вечери,
А стал-то тут почестной пир при весели...
Играт-то всё Добрыня по весёлому,
Как все оны за тым тут розскакались,
Как все оны за тым ведь росплясались,
А скачут-пляшут все промежу собой.

Былинный персонаж, он и гусляр, и скоморох (переодевание — это одновременно и перевоплощение), но притом он герой, храбрец, победитель. «Веселье», «игра» входят в общий кодекс поведения героя, ибо даже присутствие каких-то само собой разумеющихся православных постулатов его поведения не превращает былины в продукт религиозно-аскетического мировоззрения. Русский героический эпос живет своим эстетико-этическим идеалом, в котором грусть и веселье, серьезное и комическое не существуют еще в расчлененности или, более того, в антагонизме, в оппозиции.

Вопрос о сатире или сатирических элементах в былинах до сих пор не получил должного освещения. Нам представляется плодотворной и соответствующей существу дела точка зрения А. М. Астаховой, которая пишет: «Элементы сатиры и юмора имеются и в изображении некоторых богатырей, в описании отдельных комических ситуаций, в иронических замечаниях героя-богатыря по поводу происходящего и т. п. Во всем этом сказалась зоркость народа, умеющего уловить и обобщить смешное и отрицательное в изображаемой действительности, а также его неиссякаемый юмор как одно из выражений оптимизма».[30]

---

[30] А. М. Астахова. Сатира и юмор в русском былинном эпосе. В кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 25.

А. М. Астахова присоединяется к тем ученым, которые отмечали в былинном образе Алеши Поповича черты, не вяжущиеся, на первый взгляд, с обычным представлением о моральном облике богатыря. Но вместо одностороннего о нем суждения она предлагает исторически обоснованное толкование: «Ошибка прежних исследователей заключается не в том, что они выделяли в образе Алеши Поповича отрицательные черты, а в том, что они видели в былинном эпосе два противоречащих друг другу образа, тогда как следует говорить о совмещении в одном образе и положительного и отрицательного начала. Отрицательное не заслоняет роли Алеши Поповича как богатыря-героя. Поэтому его изображение часто дано не в сатирическом плане, а скорее юмористическом».[31]

В свете общего отношения былин к богатырям «заграбущие» руки и «завидущие» глаза Алеши Поповича, так же как его прозвища «бабьего просмешничка» или «девочьего насмешничка», вполне совмещаются с его истинно героическими делами и подвигами.

Поэзия былевого эпоса не видит еще в смешном чего-то противостоящего героическому или страшному. Поэтому победитель Тугарина, Алеша, едва не рискует жизнью, позарившись на его «цветное» платье «на сто тысячей» и переодевшись в него. Он же обманывает жену Добрыни Настасью Никуличну, чтобы самому стать ее мужем; наконец он же хвастается на пиру у Владимира своей связью с ней. За эти поступки он иногда вынужден расплачиваться и терпеть унизительное, смешное наказание. Так, вернувшийся на свадьбу своей жены с Алешей Добрыня

Ухватил Алешку за желты кудри,
Выдернет Алешку чрез дубовый стол,
Бросил Алешку о кирпичен мост,
Повыдернет шалыгу подорожную,
Учал шалыжищем ухаживать:
Что хлопанье и что оханье — не слышно ведь.

А былинный певец сопровождает эту грубокомическую потасовку иронической сентенцией:

Всяк-то, братцы, на веку женится,
А не дай бог женитьбы той Алешиной:
Только-то Алешенька женат бывал,
Женат бывал, с женой сыпал.

Еще явственнее смешение ужасного и смешного, порождающее иронию, насмешку и в конечном счете сатиру, в образах былинных чудищ, с которыми ведут свою мужественную борьбу богатыри русского эпоса.

---

[31] Там же, стр. 31.

Эти чудища изображаются в тонах сатирического гротеска:

Как есть у нас погано есть Идо́лищо:
В долину две сажени печатныих,
А в ширину сажень была печатная,
А головище что пивные чашища,
А нос-от на роже он с локоть был.[32]

«Головища его как пивной котел» — ходовое былинное сравнение для врагов. А. М. Астахова обратила внимание на то, что «гротескный образ врага развертывается изображением чудовищной его прожорливости и дополняется его бахвальством».[33]

Так, в былине «Илья Муромец и Идолище в Царьграде» Идолище само о себе говорит:

А был бы-то ведь зде да богатырь тот,
Как я бы тут его на долонь ту клал,
Другой рукой опять бы сверху прижал,
А тут бы еще да ведь блин стал,
Дунул бы его во чисто поле!
Как я-то еще ведь Идолище,
А росту две сажени печатныих,
А в ширину-то ведь сажень была печатная;
Головище у меня — да что люто лохалище,
Глазища у меня — да что пивные чашища,
Нос-то ведь на роже с локоть был.
Как я-то ведь да к выти хлеба ем,
А ведь по три-то печи печеных,
Пью-то я еще зелена вина,
А по три-то ведра я ведь мерныих,
Как штей-то я хлебаю по яловицы есте русскии!

Таким образом, «веселая игра» исполнителей былин включала в себя существенные элементы всех видов сатиры и комизма, но еще в диффузном, нерасчлененном виде.

С особенной ясностью это проявилось в былинах-пародиях, о которых ценные суждения были высказаны А. А. Морозовым в указанной выше работе.[34] Исследователи уже отмечали, что в былине «Агафонушка» сознательно пародируются стиль и сюжетика героического эпоса:

А и билася-дралася свекры со снохой,
Приступаючи ко городу ко жёрнову,
О том пироге, о ячном мушнике;
А и билися-дралися день до вечера,
Убили они курицу пропащую.

Однако эта сознательность пародирования и комическое переосмысление былинных образов, вернее, былинная трактовка

[32] Былины в двух томах, т. I. Подготовка текста, вступительная статья и комментарии В. Я. Проппа и Б. Н. Путилова. Гос. изд. худож. литературы, М., 1958, стр. 278.

[33] А. М. Астахова. Сатира и юмор в русском былинном эпосе, стр. 9.

[34] А. А. Морозов. Скоморохи на Севере, стр. 200—203.

«низких», бытовых мотивов, не снижают высокого решения героической темы. Высмеивается здесь не высокое, а низкое. В таком духе в «Елисее» (1771) Майкова высмеиваются ямщики и чумаки, о пьяных «подвигах» которых сообщается высоким слогом.

Подобная пародия на былевой стиль — скорей всего как бы демонстрация со стороны «веселых» людей своего умения любую, даже бытовую тему изложить стилем высокой поэзии.

3

Обособление сатиры как особого вида литературного творчества произошло, по-видимому, позднее. Во всяком случае документальные свидетельства о существовании известных в более поздних записях сатирических произведений относятся к первой половине XVII в., а явная связь этой сатиры со скоморошеством позволяет предположить ее существование и во второй половине XVI в., в период, к которому относятся уже известные упоминания и осуждения бродячих артистов.

В репертуар скоморохов входило многое из того, что сохранила рукописная традиция XVII—XVIII вв. К 40-м годам XVII в. относятся распространение сатирических произведений в русской литературе и несомненный их успех у читателей, вызвавший недовольство сторонников литературы назидательной. Стольник Иван Бегичев писал: «Все вы, кроме баснословные повести, глаголемые еже о Бове королевиче и мнящихся вами душеполезные быти, иже изложено есть от младенец, иже о куре и о лисице и о прочих иных таковых же баснословных повестей и смехотворных писм, — божественных книг и богословных дохмат никаких не читали».[35]

Как предполагает В. П. Адрианова-Перетц, «Повесть о куре и лисице», упоминаемую в послании Бегичева среди прочих «смехотворных писм», следует «отнести к несколько более раннему периоду, чтобы стала понятной ссылка на нее, как на образец, хорошо знакомый читателям».[36]

Таким образом, можно говорить о достаточно широком письменном распространении сатирических произведений в русской литературе уже в 1620-е годы, т. е. в эпоху, следующую непосредственно за так называемым Смутным временем. По определению исследовательницы, «сатира как литературный жанр впервые появляется в посадской среде в период обострения ее враждебного отношения ко многим сторонам общественного

---

[35] «Послание Ивана Бегичева о видимом образе божием» цит. по: В. П. Адрианова-Перетц. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 163.

[36] Там же, стр. 164.

строя русского государства»; но далее она — вполне справедливо — расширяет социальную базу сатирической литературы XVII столетия: «оппозиционные слои населения делают изображение крепостнического гнета и вытекающих из него „нестроений“ темой литературной сатиры».[37]

Катастрофические события русской истории начала XVII в. нанесли во многом непоправимый ущерб цельности религиозного сознания русского средневековья, уже затронутого критической работой еретических течений XIV—XVI вв. Представление о единстве мира земного и небесного в божественном промысле, — представление, может быть, и не выраженное в конкретно-догматической форме, но лежавшее в основе средневекового отношения человеческой личности к миру, было трагическим образом разрушено.

Восстановление государственного единства и изгнание из страны интервентов можно было объяснить по старинке произволением божиим, равно как прежние беды и несчастья — кознями дьявола, но не нужно было большой проницательности для того, чтобы увидеть в благополучной ликвидации Смуты результат целенаправленной деятельности самих русских людей, движимых сознанием совпадения их частных интересов с общенациональной необходимостью.

Действия мининского ополчения и предшествующая ему организационная работа противоречили традициям феодальной старины, да и нормам укладывающегося абсолютизма, выдвинув значение личного почина в противовес опоре на силу сословных традиций или авторитет религии. Смутное время потому и получило такое тенденциозное название, что в ходе его событий, а главное в итоге, как будто бы вполне благополучном, были поколеблены самые важные устои традиционного мироотношения. Было обнаружено, что царская власть может обойтись и без освящения авторитетом религии, что самый механизм ее есть дело рук человеческих, независимо от того, кто этим механизмом распоряжается — земский собор или крестьянско-казачье войско. В годы Смуты был основательно поколеблен и самый авторитет царской власти, равно как и церкви. Произошла временная практическая «секуляризация» церкви, которой пришлось довольствоваться скромной ролью одного из участников общественной борьбы вместо привычной для нее роли всеобщей идеологической вдохновительницы. И если последствия этих событий во всей их значительности не были осознаны современниками, то в литературе во всяком случае, хотя бы косвенно, они не могли не выразиться.

---

[37] В. П. Адрианова-Перетц. Сатирическая литература. В кн.: История русской литературы, т. II, ч. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1948, стр. 187.

Только для XVII в. мы располагаем достаточным запасом собственно сатирических произведений, отразивших в целом тот этап духовного и религиозного брожения, который был порожден Смутным временем. Но в то же время при всей новизне своих позиций общественных сатирическая литература XVII в. еще сохраняет существенные черты фольклорной поэтики. Нормой, во имя которой ведется сатирическое обличение, являются здравый смысл и пословичная мудрость. Создатели сатирической литературы XVII в. в этом отношении недалеко ушли от «Моления Даниила Заточника».

Сатирическое начало, сатирическое обличение, юмор в «Молении» равным образом распространяются и на то, что в окружающей автора жизни представляется ему заслуживающим высмеивания, и на самого автора «Моления», являющегося и центральным персонажем этого памфлета-исповеди. Сатирическое обличение дается как бы «нерасчлененным», никакого ясного образа автора в «Молении» нет, и он воссоздается исследователями искусственно, только в результате более или менее произвольного отбора определенных черт, из которых и реконструируется социальная модель «Заточника».[38]

Древнерусские литераторы, вольно обращавшиеся с текстом «Моления», по-видимому, отчетливо представляли себе фиктивность облика «Заточника» и потому с такой свободой варьировали набор сатирических его высказываний. Скорей всего верна точка зрения Н. Н. Воронина: «Поэтому и были бесплодны попытки исследователей прикрепить „Даниила“ к определенному звену феодальной иерархии, так как он не входил ни в одну ее рамку, — он был везде и нигде».[39]

Отсутствие осознанного понимания необходимости отъединения «автора» от «материала» в случае сатирического к нему отношения — характерная черта и сатирической литературы XVII в. Возможно, это объясняется возникновением сатирических текстов, а затем и законченных цельных произведений в скоморошьей среде как речевого оформления определенных бестекстовых сценариев. Если такое предположение справедливо, то оно объясняет, почему в этих, дошедших до нас записях сатирических произведений XVII в. авторский голос не выделен. Живое ощущение авторской интонации привносилось каждый раз исполнителями этих текстов, профессиональными увеселителями.

Пародирование церковных обрядов или деловых бумаг давало отличный материал для проявления чтецовского таланта исполнителей, профессионалов или любителей. В. П. Адрианова-Перетц

---

[38] См.: М. О. Скрипиль. Слово Даниила Заточника. Труды Отдела древнерусской литературы, т. XI, М.—Л., 1955, стр. 90—95.

[39] Н. Н. Воронин. Даниил Заточник, стр. 74.

осторожно замечает: «Гадать, почему от XVII в. мы не имеем ни одного списка повести о куре и лисице, трудно».[40] Но ее же собственные, очень тщательно и тонко сделанные наблюдения над стилем этой повести наводят на предположение о первоначальном существовании последней именно как текста для устного исполнения. В. П. Адрианова-Перетц пишет об одной из редакций этой повести: «Окончание повести в этом списке переработано в стиле специфически сказочной прибауточной концовки: „Петуху вечная память, попу корова, дьячку кувшин браги, а просвирни кувшин молока, а пономарю книга, а кто прочитал, тому сто рублев в мошну, а хто слушал, тому по калачу, а кто не мешал, тому ничево“».[41] Позволительно увидеть в этой концовке прощальное приветствие исполнителя, скорей всего скомороха, и предположить, что появление записанных текстов этой повести лишь в XVIII в. объясняется тем, что ранее, до гонений на скоморохов, она исполнялась преимущественно изустно.

Стилистика сатирической литературы XVII в. по преимуществу пародийна. Смешное является результатом пародийного употребления стилевых формул и целых текстов серьезного, в основном церковно-культового назначения. В. П. Адрианова-Перетц указывает, что «в повести о куре и лисице нет, конечно, прямого отрицания исповеди и идеи аскетизма, но очень тонко показана вся внутренняя фальшь представителей официального благочестия».[42]

Употребление приведенных дословно цитат или больших отрывков из церковно-назидательной литературы осуществляется в «Повести о куре и лисице» без соблюдения элементарного правдоподобия. Лисица, например, говорит Куру: «а косы твои до земли». Она же, укоряя Кура, называет его «лихим человеком». Но основной прием комического в этой повести, одинаково применяемый к обоим персонажам, — это цитирование текстов писания в обоснование своих корыстных интересов. Обвиняя Кура в многоженстве и разврате, Лисица говорит: «Как ты бога не боишься, закон преступаешь? Помнишь ли ты святыя книги и как в правилах святых отец пишет: одна жена понять по закону, а другую понять для детей, а третью понять чрез закон прелюбодеяния ради. А ты, лихой человек, злодей и чародей, законопреступник, держишь ты у себя много жен по двадцати и тридцати и болше».[43] Оправдываясь, Кур не отрицает своей вины (многоженства) по существу, он подыскивает тексты писания и ими защищается: «Помнишь ли ты, как в бытиях пишет: земля стала и нача полнится. Сице плодитися и розтитися и умножите

---

[40] В. П. Адрианова-Перетц. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века, стр. 173.

[41] Там же, стр. 174.

[42] Там же, стр. 168.

[43] Там же, стр. 193.

землю. О сиротах и вдовицах всякое попечение имейте и пекитеся велми, то будите наследницы царствия небесного».[44]

Повесть в целом строится из готовых, уже обработанных текстов: если это не цитаты из церковной литературы, то это пословицы, которые в изобилии приводят и Кур и Лисица. Последняя говорит Куру: «Не сули ты мне журавля в небе, токмо дай синицу в руки. Не сули мне в год, сули в рот».[45]

Подводя итоги своему анализу стиля «Повести о куре о лисице», В. П. Адрианова-Перетц пишет: «Оригинал повести... уже при самом своем создании оформился, так сказать, в двух планах: все то, что раскрывало основной замысел автора — насмешку над представителями официального благочестия, изложено в старой литературной манере, с неизбежной цитацией авторитетных источников, с сохранением старого книжного языка; все бытовые детали повести передаются живой разговорной речью, с характерными для XVII века элементами устно-поэтического языка».[46]

Такое раздвоение стиля или, вернее, сочетание двух стилевых пластов в пределах одного произведения — явление вообще характерное для новых стремлений в литературе второй половины XVII в. Подобная двойственность стиля отмечена в «Житии» Аввакума, в переложениях псалмов Симеона Полоцкого. «Высокое» и «низкое» в самом тесном соседстве продолжали существовать независимо, хотя и с разными мотивировками самой возможности такого соседства.[47]

Позднее зачинателям литературы русского классицизма пришлось много внимания уделить установлению осмысленной стилевой иерархии. Но Кантемир еще близок к сатире XVII в. пародическим употреблением текстов церковного обихода в сочетании с разговорно-пословичной фразеологией.

---

[44] Там же.

[45] Там же, стр. 197.

[46] Там же, стр. 173.

[47] См.: И. З. Серман. «Псалтырь рифмотворная» Симеона Полоцкого и русская поэзия XVIII века. Труды Отдела древнерусской литературы, т. XVIII, М.—Л., 1962, стр. 223.

ГЛАВА VIII

Кантемир и сатирическая традиция XVII века

Литературная судьба «Повести о куре и лисице» дает интересный материал для суждений о судьбе сатирических традиций литературы XVII в. в литературе русского классицизма второй четверти XVIII в. Существование целого ряда переработок XVIII в., в том числе и стихотворных, очень облегчает эту задачу.

Записи «Повести о куре и лисице» сохранились только поздние; они отделены от первого упоминания о ней почти целым столетием, в течение которого повесть эта (как и аналогичные ей сатирические произведения XVII в.) продолжала жить, развиваться, меняться и в конце концов попала в печатную литературу в составе сатирического сборника «Старичок-Весельчак» (1792). Свидетельствует ли это о прямой, непосредственной преемственности между литературой XVII в. и литературой русского классицизма XVIII в., хотя бы в пределах сатирического направления, если пользоваться определением Белинского?

По вопросу о характере преемственности между литературами двух столетий, которые разделила эпоха Петровских реформ, существуют серьезные разногласия среди исследователей.

Одна из наиболее важных заслуг русской филологической школы XIX в., особенно Ф. И. Буслаева и Н. С. Тихонравова, — это провозглашение как методологического принципа идеи единства национального художественного развития.

Буслаев в своих изучениях того, что Пыпин называет «народностью», а мы бы назвали художественной культурой нации, никогда не отмежевывал себе какой-нибудь одной области — собственно истории литературы, фольклора, искусства, этнографии. Он занимался одновременно всеми этими направлениями изучения «народности» потому, что в его представлении «вся жизнь древней Руси была проникнута поэзиею».[1] Эту поэзию Буслаев искал и находил, эту поэзию он стремился понять и объяс-

[1] Ф. И. Буслаев, Сочинения, т. II, Изд. Академии наук, СПб., 1910, стр. 31.

нить. И если в этих поисках объяснения, в частных истолкованиях многое действительно устарело, иное отдает наивным мифологизмом, иное получило новое фактическое обоснование, то самый подход ученого к духовной жизни древней Руси, напряженный интерес к поэтическому строю сознания человека этой эпохи был несомненно не только великой научной заслугой Федора Ивановича Буслаева, но и огромным достижением всей русской гуманитарной культуры.

Богатое собрание поэтических представлений народа Буслаев нашел в книгах, имевших, казалось бы, самое деловое назначение, — в так называемых «Лечебниках» и «Травниках». «Самое отношение человека к природе было... исполненное поэзии», — замечает Буслаев, прежде чем перейти к примерам «поэтической стороны» этой «вовсе чуждой поэзии сфере». Таково, например, описание одной из лечебных трав: «Есть Спунь-трава, растет по лугам при холмах, а растет как гречка, а цвет как у щавелю, а растет в колено и ниже, а столпица коленьями, меж коленцами брюшки, а лист у ней как зогзицын; трава долга, а в ночи стоит вяла: лист виснет, как солнце сядет, а как солнце взойдет, лист стоит, а сама трава черна».[2] По поводу этого описания, в котором практическое и эстетическое неотделимы, Буслаев говорит: «Вызывало его (составителя «Лечебника», — *И. С.*) на описание внешней формы не эстетическое чувство красоты, а практическая потребность — определить какой-нибудь предмет посредством подробного описания для того, чтоб пользующийся „Лечебником" мог взять то, что ему нужно».[3] Для каждого явления поэзии древней Руси Буслаев ищет побудительных мотивов в практических потребностях народной жизни. Для него поэзия этого времени неотделима от жизни, составляет ее живое и действенное начало. По глубокому убеждению Буслаева, высказанному им в его речи «О народной поэзии в древнерусской литературе» (1859), «масса поэтических элементов русской старины, не сосредоточенная к избранным личностям гениальных представителей, вполне согласуется со степенью развития древнерусской жизни, жизни сплошной, по преимуществу народной. Этим основным своим характером литература древней Руси доселе соответствует поэтическим воззрениям и убеждениям простого народа: так что, изучая древнюю Русь, исследователь яснее понимает и современное нам нравственное состояние русского народа, точно так же как изучение устной народной поэзии нечувствительно вводит нас в художественный мир древней Руси».[4]

В этих словах Буслаева есть несомненные следы романтической идеализации прошлого, древней Руси, но для нас сегодня

---

[2] Там же, стр. 37.
[3] Там же.
[4] Там же, стр. 62.

интереснее и важнее другое: точка зрения исследователя на единство национальной культуры, его убеждение, что изучение древней Руси дает нам ключ к современному (середины XIX в.) «нравственному сотоянию русского народа» и, наоборот, «изучение устной народной поэзии», живущей в народе, «нечувствительно вводит нас в художественный мир древней Руси».

Как наука история русской литературы возникла на почве того подъема общественного самосознания, которым характеризуются 1840—1860-е годы. Ее демократизм в сочетании с органическим историзмом подхода был своеобразным синтезом традиций философской мысли русского романтизма и русского просветительства 1830—1840-х годов, несмотря на то что сами ученые считали романтическую эстетику своим главным теоретическим противником.

Буслаеву принадлежит неоспоримая заслуга перед всей русской культурой. Он доказал практически, что существует органическое единство национальной культуры как в пределах каждой эпохи, так и в перспективе всего исторического пути нации от ее «праистории» до второй половины XIX в. Идея единства национального художественного развития была принята как методологический принцип новой филологической наукой 1850-х годов, но она нуждалась в более конкретном применении к русскому историко-литературному процессу.

Н. С. Тихонравову принадлежит честь постановки этой проблемы по отношению к тому явлению, которое со времен спора славянофилов и западников именовалось «разрывом» между русской культурой (и литературой) допетровской и послепетровской; между тем то, чем жила Московская Русь до конца XVII в. и что пришло к ней с Петром I, и определило ход развития русской общественной мысли и русской литературы XVIII столетия. Во вступительной лекции к курсу истории новой русской литературы в 1859 г. Н. С. Тихонравов говорил о тех поверхностных авторах, которые, «не выяснивши существенного содержания и значения литературы XVIII века, внесли только запутанность в ее историю и поставили ее вне всякой связи с предществующим литературным развитием».[5]

Тихонравов ставит двоякую задачу перед историками русской литературы рубежа двух столетий — XVII и XVIII: во-первых, показать то новое, что возникало в русской идейной и художественной жизни второй половины XVII в., и, во-вторых, проследить переход «наследия» XVII в. в XVIII в. и его место там, в борьбе и столкновении новых идей.[6] В публичной речи, посвященной двухсотлетию возникновения русского театра, он го-

---

[5] Н. С. Тихонравов, Сочинения, т. 2, М., 1898, стр. 2.

[6] См. его работы: «Квирин Кульман» (1867), «Первое пятидесятилетие русского театра» (1872), «Трагедокомедия Феофана Прокоповича „Владимир“» (1879) и др.

ворил о театре, возникшем в Москве при Алексее Михайловиче: «Театр московского государя не был случайным явлением среди того могучего движения к новому, которое обнимало русскую жизнь в XVII столетии. Новая „потеха“, отодвигавшая царя от благочестивых развлечений православной старины... от церковных „действ“ прошедшего, порывавшая его связи с носителями народного русского комизма: скоморохами и домрачеями, — новая потеха вызвана была не мимолетным желанием царя подивиться на игру иноземных актеров... Возникновение театра при дворе Алексея Михайловича было одним из ярких знамений нового духа, разлагавшего старую русскую косность и византийскую исключительность, которая столько веков сдерживала свободное развитие творческих сил русского народа».[7]

Тихонравов внимательно следит за «новым духом», который он умеет найти в самых различных явлениях духовной жизни второй половины XVII столетия. Каждое такое свидетельство входит в систему его представлений о единстве национально-культурного процесса. В свете этих представлений и широко привлеченных данных рукописной литературы XVIII в. иной облик получает у него и сама литература Петровской эпохи: «Исключивши некоторые передовые учебники, мы найдем в литературе петровской знакомые начала XVII века или простое повторение его литературных явлений. Троянская история, Эзоповы басни и многие литературные произведения Петровской эпохи потому и нашли себе такое распространение в народном чтении, что они не были новостью для читателей, что в иной форме они передавали им старое содержание, с которым они давно свыклись, сроднились».[8]

Отсюда вытекает и ответ на вторую задачу, поставленную Тихонравовым перед исследователями переходной эпохи: «Одним словом, средневековое содержание народной европейской литературы, разными путями перешедшее в нашу, обновленное литературным движением второй половины XVII века, в более разнообразных формах передано восемнадцатому и составляет важнейшее достояние его литературы в первую половину века».[9]

Следовательно, «важнейшее достояние» духовной жизни первой половины XVIII в. — это все еще повествовательная литература XVII в. Так устанавливаются действительные связи в живом процессе литературного развития, и вместо легенды о начавшемся в Петровскую эпоху «разрыве» с истинными традициями древнего благочестия и смирения мы видим обоснование иного взгляда — об органической преемственности русского литературного движения. Более того, в истолковании Тихонравова и сама реформа Петра I оказывается ответом на глубокие внут-

---

[7] Н. С. Тихонравов, Сочинения, т. 2, стр. 93.
[8] Там же, стр. 6—7.
[9] Там же, стр. 7.

рение потребности русской жизни, настоятельно заявившие о себе уже с середины XVII в.

Вслед за Тихонравовым в русской дореволюционной и советской науке успешно исследовались судьбы литературного наследия XVII и предшествующих веков в русской культуре XVIII в. Живое и заинтересованное отношение к литературному наследию XVII в. очень широких кругов читателей, переписчиков и соавторов-перелагателей — твердо установленная в нашей науке характерная черта всего литературного движения XVIII в.

Применительно к судьбе очень распространенной рукописной повести о Еруслане Лазаревиче это мнение было повторено ее исследователем: «Изучение рукописных вариантов повести о Еруслане подтвердило еще раз правильность неоднократно высказанного положения о тесной связи литератур XVII и XVIII веков, о продолжении литературных традиций XVII в. в XVIII, о том, что русская повесть и русский роман XVIII в. имеют глубокие национальные корни».[10]

При этом исследователи не обходили молчанием и тот, бросающийся в глаза каждому непредубежденному читателю факт, что создатели новой русской литературы, начиная с Кантемира, с полным единодушием иронически и враждебно упоминают многое из того, что перешло в литературный обиход XVIII столетия из допетровской эпохи.

Исследователь литературной судьбы повести о Еруслане Лазаревиче приводит очень обстоятельную сводку отрицательных отзывов «дворянских» писателей о Еруслане.[11] При ближайшем рассмотрении оказывается, что в число этих писателей-дворян попали лица, никакого отношения к дворянскому сословию не имеющие. Привожу эти высказывания литераторов XVIII в. о Еруслане. В 1760 г. дворянин С. Порошин в предисловии к своему переводу романа Прево писал: «Не у одних у нас есть Бовы Королевичи, Ерусланы Лазаревичи, Петры Златые ключи, — везде их много, но надобно предводимому разумом человеку справедливое полагать различие между такими враками и связно, приятно и остроумно выведенными приключениями».[12] В 1762 г. разночинец И. Барков в примечаниях к «Сатирам» Кантемира повторил авторское осуждение стиля Еруслана.[13] В 1765 г. разночинец В. Лукин привел как пример «худшего»

---

[10] Л. Н. Пушкарев. Литературные обработки повести о Еруслане Лазаревиче в XVIII веке. В кн.: Древнерусская литература и ее связи с новым временем. Исследования и материалы по древнерусской литературе. Изд. «Наука», М., 1967, стр. 211.

[11] Там же, стр. 209.

[12] Прево. Философ аглинской, или Житие Клевланда, побочного сына Кромвелева, им самим написанное, т. I. СПб., 1760, предисловие, стр. 3.

[13] Сатиры Антиоха Кантемира. СПб., 1762, стр. 163.

слога повесть о Еруслане Лазаревиче.[14] В 1768 г. дворянин Сумароков презрительно отозвался о Еруслане в своей комедии «Рогоносец по воображению»; у него неграмотная дворянка, Хавронья, «Бову, Еруслана вдоль и поперек знает».[15] И наконец, даже разночинец Михаил Чулков, крепко связанный с этой сферой литературы, в своем рукописном журнале говорит о себе иронически: «Набрался разума, чистого слога, изрядных замыслов и удивительного к истории расположения из книг „О побеге из пушкарских улиц белого петуха от куриц“, „О Фроле Скобееве“ и „Азиатская Баниза“».[16] В том же журнале сообщалось — опять-таки с иронией — об отставном приказном: «По прекращении приказной службы кормит он голову свою переписыванием разных историй, которые продаются на рынке, как-то например: Бову Королевича, Петра Златых ключей, Еруслана Лазаревича, о Франце Венециянине, о Герионе, о Евдоне и Берфе, о Арсасе и Размере, о российском дворянине Александре, о Фроле Скобееве, о Барбосе разбойнике и прочие весьма полезные истории...».[17] Поэтому утверждение Л. Н. Пушкарева о том, что Чулков и Эмин [18] иначе, чем «дворянские» писатели, относились к повести о Еруслане, неубедительно. Только те, кто в XVIII в. жил еще литературным наследием XVII в., вроде составителей «Лекарства от задумчивости и бессонницы» (1786) или сборника сказок «Старая погудка на новый лад» (1794), относились с полной серьезностью к сатирической или сказочно-повествовательной традиции XVII в.

Естественно, что если Чулков так пишет об этой литературе, то отношение Ломоносова и Сумарокова к ней могло быть только презрительно-отрицательным. И ни о какой прямой преемственности между литературой русского классицизма, даже в ее сатирической линии, и сатирической литературой XVII в., по-видимому, нет оснований говорить. В этом причина безрезультативности большинства исследований, ставивших себе целью установление такой прямой преемственности. Сатиры Кантемира, басни и комедии Сумарокова, басни Майкова сопоставлялись с сатирической традицией XVII в., иногда более, иногда менее удачно. Однако по существу этот вопрос до сих пор относится к числу еще даже правильно не поставленных, а не то что разрешенных.

Исследователи указывали, например, на сходство тематики русской сатиры XVII в. и сатирических произведений Кантемира.

---

[14] Сочинения и переводы В. И. Лукина и Б. Е. Ельчанинова. СПб., 1868, стр. 13.

[15] А. П. Сумароков, Полное собрание всех сочинений, т. VI, М., 1787, стр. 47.

[16] «И то и сио», 1769, л. 46.

[17] Там же.

[18] Эмин иронизирует над слогом «Бовы» в «Адской почте» (1769, стр. 195).

Для самого Кантемира его писательство было полным разрывом со всем литературным наследием XVII в. Кантемир полагал, что его творчеством начинается новая русская литература, для которой нет национальных традиций и примеров. Народно-поэтическая сатира, бытовая повесть, былина — все это кажется Кантемиру примитивным, непросветленным, лишенным истинной разумности и передовых идей века.[19] Размышляя о судьбе своих стихов, Кантемир предвидит для них самый ужасный конец:

Когда уж иссаленным время ваше пройдет,
Под пылью, мольям на корм кинуты, забыты,
Гнусно лежать станете, в один сверток свиты
Иль с Бовой, иль с Ершом. . .

А в примечании к этим строкам он разъясняет: «Две весьма презрительные рукописные повести — о Бове-королевиче и о Ерше-рыбе, которые на Спасском мосту с другими столь же плохими сочинениями обыкновенно продаются».[20]

Наравне с «презрительными» повестями Кантемир осуждает и русскую эпическую поэзию. В примечаниях к одному из своих переводов «Эпистол» Горация Кантемир приводит стихи из исторической песни о браке царя Ивана Васильевича:

Как в те годы-то старые,
В времена было прежные,
При старом, при славном царе,
При Иване Васильевиче.
Соизволил де царь-государь,
Соизволил жениться-ста,
Не у нас в каменной Москве,
Да на той, на проклятой Литве.
Поимает да царь-государь
Марью Темрюковну,
Молодую черкашенку,
А за ней берет приданова,
Как на сорок бояринов,
Полтораста татаринов,
Шестьсот донских казаков,
Удалых добрых молодцев и проч.[21]

Сопоставляя в своем примечании эти стихи с древнеиталийскими, о которых говорит Гораций, Кантемир пишет: «Нетрудно судить, каковой грубости были те стихи, которые голое движение природы производило в мужиках, всякого искусства лишаемых, без всякого предыдущего размышления. Мы и сами много таких стихов имеем, которые суть вымысел простолюдного нашего народа. . .».[22]

В первоначальной редакции сатиры V (1731) Кантемира соотношение «людей» и «зверей» иное, чем в сатире XVII в.; ее основная идея — противопоставление естественного, натурального образа жизни «зверей» неестественному, извращенному, неразум-

---

[19] Иного взгляда на отношения Кантемира к фольклору придерживается Ф. Я. Приймa, см.: Антиох Кантемир, Собрание стихотворений, изд. «Советский писатель», Л., 1956 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 44—47.

[20] Там же, стр. 220.

[21] А. Д. Кантемир, Сочинения, письма и избранные переводы, т. I, СПб., 1867, стр. 529.

[22] Там же, стр. 528—529.

ному миру человеческих отношений, где правят глупость и неразумные, нелепые страсти. Само появление законов и законодательства в человеческом обществе Кантемир объясняет необходимостью «укрощать» зло:

Если б не зол человек, на что бы уставы?
Законы уставлены, чтоб исправить нравы
И удержать склонность к злу, что нам с детства сродно;
Нужда сделала закон; а то б, ей! несходно
То самое исправлять, что право собою.[23]

Человеческие поступки в этой редакции сатиры только алогичны и бессмысленны, чаще всего идут во вред самому же человеку. Отвлеченно взятая психология сочетается здесь у Кантемира со столь же отвлеченной (баснописной) зоопсихологией. Поэтому основной причиной всех этих неразумных поступков оказывается глупость — господствующая сила нравственной жизни человека. И даже обилие живых черточек русского быта не может придать этой сатире ту конкретность обличения, которую можно найти в сатирической поэзии XVII в. Еще одно отличие между этой сатирой Кантемира и предшествующей ему сатирической традицией XVII в. имеет принципиальное значение: «звериный» мир русской сатиры XVII в. является копией человеческого общества («Суд над Ершом»), его повторением, а не отрицанием. В рыбьих масках судное дело Ерша решают те же дьяки и судьи, которых видел автор сатиры рядом с собой, на русской земле. Кантемир же во власти просветительского утопизма, именно в это время часто изображавшего идеальное общество животных как укоризну и напоминание людям. Свифтовские гуингнмы — явление, очень характерное для ранней стадии европейского Просвещения.

Перерабатывая V сатиру, Кантемир отбросил параллель звери—люди, сведя «звериное» население ее к одной мифологической и очень условной фигуре Сатира, нужной ему, очевидно, все-таки для контраста с пороками людей. Теперь не отвлеченное понятие глупости управляет миром и определяет порочность людей. Кантемир переходит от обличения общечеловеческих слабостей к борьбе с социальными пороками, причину которых он находит в корысти, в материальных интересах личности, в ее уме, а не в глупости. Точка зрения Сатира, пытающегося вразумить, направить на истинный путь тех плутов и обманщиков, с которыми сталкивает его судьба, им вполне понятна, вполне доступна. Однако они не могут ее принять и ей следовать, так как это может привести их к разорению.

Человеческие «злонравия вообще» в изображении Кантемира перестают быть таковыми, они получают очень конкретное объяснение и вполне национальный характер.

---

[23] Антиох Кантемир, Собрание стихотворений, стр. 400.

Кантемир как бы вновь обретает для своей сатиры русскую почву, почти утраченную им в первой редакции сатиры V, где глупость и зло были взяты в масштабе общечеловеческом. В этой редакции еще сильна была зависимость Кантемира от традиций русской религиозной публицистики XVI—XVII вв.: возражая своим критикам, Кантемир вспоминает библейскую легенду о грехопадении Адама и Евы, на которую очень охотно ссылались в нашей публицистике и учительной литературе допетровского времени. В поздней редакции эта ссылка выброшена, так как вообще какое-либо объяснение изначальной порочности человека уже перестало быть нужно; его заменила социальная мотивировка, правда понимаемая несколько прямолинейно и механистически. В сатире Кантемира появилось некое подобие характера, и это вызвало общую ее перестройку.

Каково же в целом отношение сатир Кантемира к сатирической литературе XVII в., прозаической и стихотворной? Была ли возможна между ними прямая преемственность или нет?

Сатира XVII в. эмпирична и по преимуществу пародийна. Она держится очень близко к быту, но ее ирония в равной степени обращена и к адресату сатиры (к ее отрицательному герою), и к жертве той неправды, о которой в сатире говорится. Вернее сказать, жертва (в «Письме дворянина к дворянину») сама смеется над своими несчастиями, сама издевается над своими горестями.

Кантемир строит свои сатиры тоже как монологи от первого лица. Но у него это — саморазоблачение отрицательных персонажей, в речах которых возникают для читателя образы положительных героев, людей чести и добродетели, ревнителей просвещения и науки, врагов обскурантизма. Сатиры Кантемира проникнуты твердым убеждением в познаваемости мира и человека, в ясности нравственных и общественных норм поведения. Кантемир осознает себя проповедником общечеловеческой, универсальной морали, во имя которой он высмеивает и осуждает все, что не выдерживает критики разума и нормального человеческого чувства.

Теория прирожденной греховности человеческой природы заменена у Кантемира локковским эмпиризмом с его теорией изначальной чистоты индивидуального сознания, на котором воспитание уже пишет те или иные слова — страсти, привычки наклонности. Живое многообразие характеров и отношений Кантемир хочет уложить в рамки определенной системы интеллектуальных страстей или однолинейных характеров.

Но если при всем том отрицательные персонажи сатир вбирают в себя живые черты быта и нравов эпохи, иногда даже позволяют угадывать свои прототипы, то положительные человеческие образы сатир создаются в значительной степени только по

контрасту с отрицательными и оказываются идеальной схемой, без реального жизненного содержания. Это не значит, что сам по себе идеал Кантемира-сатирика был порожден только фантазией поэта. За этим идеалом стояла идеология русского просветительства, твердо усвоившего общую идею науки нового времени о человеке вообще, о норме естественного, натурального человека как всеобщем и единственном критерии общественного устройства и человеческой нравственности. Разрыв с литературной и идейной традицией допетровской Руси был для Кантемира логическим выводом из убеждения в абсолютном превосходстве нового, созданного реформами, мировоззрения взамен старого, религиозно-домостроевского.

Как просветитель-рационалист, Кантемир был убежден в том, что «новая» наука нашла ключ ко всем тайнам мироздания, общественного устройства и человеческой психологии. Поэтому «новую» литературу он хотел создать вне всяких связей идеологических и стилистических с литературой допетровской.

В этом смысле характерна переработка начала сатиры III, которое в первоначальной редакции было написано очень высоким, славянизированным слогом, а затем (в 1738 г.) заменено другим, сходным по содержанию, но совершенно иным стилистически:

Первая редакция	Редакция 1738 г.
Мудрый первосвященник, ему же Минерва	Дивный первосвященник, которому сила
Откры вся сокровенна и все, что исперва	Высшей мудрости свои тайны открыла
В твари *бысть* и *днесь* *яже* мир весь исполняют,	И все твари, что мир сей от век наполняют,
Показа, изъяснив *ти*, отчего бывают:	Показала, изъяснив, отчего бывают,
Феофан, ему же все известно, что знати	Феофан, которому все то далось знати,
Может человек и ум *человечь* поняти! [24]	Здрава человека ум что может поняти! [25]

Выделенные курсивом слова и частицы, свойственные высокому слогу, Кантемир сознательно удалил и заменил другими. Эта «чистка» связана была с его пониманием стилистической природы сатирических жанров, в которых речь должна «приближаться к простому разговору».

Высокий стиль почти не нашел себе места в творчестве Кантемира, за исключением «Петриды», незаконченной, может быть, именно потому, что ее стилистическое решение не удовлетворяло поэта и слишком противоречило общей направленности его творчества.

---

[24] Там же, стр. 378.
[25] Там же, стр. 89.

Кантемир ясно представлял себе свою поэтическую задачу — найти выражение для всей суммы идей и образов, впервые, как ему казалось, вводимых в рускую литературу. В «Предисловии к сатирам» он называет их «новым на нашем языке сочинением», границы словоупотребления в них определяются им «простотой слога» и «веселостью», а выбор стилистических решений — «здравым смыслом» и «осторожностью» в подборе новых слов и новых значений:

Но смотрю, чтоб здравому смыслу речь служила
Не нужда меры слова беспутно лепила;
Чтоб всякое, на своем месте стоя, слово
Не слабо казалося, ни столь лишно ново,
Чтоб в бесплодном звуке ум не мог понять дело.[26]

Слово, как видно из этих стихов Кантемира, в его творчестве не должно было быть носителем каких-либо новых, не общепонятных связей и представлений. В примечании к этим стихам он разъясняет свою точку зрения на нормы словоупотребления: «Хвально в стихотворении употреблять необыкновенные образы речения и новизну так в выдумке, как и в речении искать; но новость та не такова должна быть, чтоб читателю была невразумительна».

Кантемир крайне скуп, осторожен в употреблении метафор и тропов вообще, а когда он все-таки к ним обращается, то обязательно их поясняет в примечаниях. Так, оказываются нуждающимися в объяснении, по его мнению, такие метафоры, как «жители парнасски», «лезть на бумажные горы», «медное сердце», «короткий язык»; метонимии — «не сменит на Сенеку он фунт доброй пудры».

Основной упор в сатирах был сделан Кантемиром на приближение к «простому разговору», т. е. на придании стиху интонационной гибкости и разнообразия живой речи. Поэтому Кантемир вслед за Феофаном Прокоповичем категорически настаивал на сохранении в стихах «переноса» — несовпадения синтаксического и ритмического членения строки. В примечаниях он часто подкрепляет правомерность употребления того или иного оборота ссылкой на «простую речь». Так, в сатире III выражение «с торгу всех позднее» объясняется таким образом: «то есть *выходит*; часто так глаголы в простом разговоре оставляются, как, например: *я лишь на двор, а он со двора долой;* вместо: *я лишь въехал на двор, а он съехал со двора.* Впрочем, отсюда видно, что Хрисипп торговый человек, посадский мужик, понеже с торгу всех позднее выходит».[27]

Однако живая речь и разговорные интонации у Кантемира только в самой незначительной степени индивидуализированы.

[26] Там же, стр. 173.
[27] Там же, стр. 101.

Разница ощутима только между речью положительных и отрицательных персонажей, а весь круг сатирических персонажей разговаривает примерно одинаковым слогом, различие в который вносится только характером страсти или увлечения данного персонажа. Большею же частью сатирические образы даются в авторском монологе, обращенном к кому-либо из его друзей, чем и мотивируется разговорная форма сатиры.

Общеобязательная, отвлеченная система «характеров» или «страстей», т. е. рационалистическая классификация индивидов, облекается у него в живую оболочку повседневного быта и нравов современного русского общества. Жизненный материал не хочет подчиняться абстрактно определенным страстям, и вместо «скупого» или «сплетника» в сатирах Кантемира возникают образы людей определенного социального и имущественного положения, связанных сложной сетью материальных, семейных и всяких других отношений. Абстрактно-психологическое исследование характеров превращается в изображение конкретных социальных отношений, а нравственные уродства получают общественную и материальную мотивировку. Каждый персонаж кантемировской сатиры — говорит ли он сам или о нем говорит автор, — становится центром особого эпизода, с зародышевым сюжетом и конфликтом. В сатиры Кантемира входит многое, что позднее, в эпоху более широкого развития поэзии русского классицизма, разошлось по различным жанрам.

Синтезирование тематики в сатирах Кантемира оказалось возможным потому, что за основу своей сатирической манеры он принял некий стилевой прием, до него в русской сатире неизвестный. Изложение событий, характеристика персонажа от автора или монолог самого персонажа имеют обычно у Кантемира двойной смысл, двойное значение. Ханжа и лицемер Критон говорит в сатире I:

Расколы и ереси науки суть дети;
Больше врет, кому далось больше разумети;
Приходит в безбожие, кто над книгой тает.[28]

Каждое из этих утверждений Критона выражает его собственное убеждение, его взгляд на науку, на ее место в жизни общества и человека, его понимание ценности знаний и образованности вообще. Одновременно в этих утверждениях Критона выражено прямое и недвусмысленное отношение к нему автора сатиры. Точка зрения Критона на науку прямо противоположна самым задушевным убеждениям сатирика. Конечно же, «врать», т. е. заблуждаться, ошибаться, неверно понимать, может только человек, чуждый науке, знанию, лишенный какого-либо понимания принципов истинного, логического, разумного мышления,

[28] Там же, стр. 57.

которое в сочетании с эмпирическим исследованием реального мира вещей может создать правильное представление о мире и человеке, создать правильную модель мира в сфере идей. Кантемир от себя не вставляет ни одного слова прямого осуждения Критона. Он не называет его ни лицемером, ни ханжой, ни невеждой, ни обскурантом. Самое сильное осуждение Критона содержится в его же собственных словах, в его манере судить о том, чего он не понимает и понять не может, в его привычке отвергать и порочить недоступные ему завоевания человеческого разума. Сатирик не оставляет героев сатир вне поля своего внимания, он все время с ними. Каждое их слово, каждая мысль, каждая явная глупость или нелепость содержат в себе совершенно очевидную авторскую оценку, а в конечном счете и оценку поведения характера персонажа в целом.

Саморазоблачительные суждения персонажей сатир Кантемира строятся часто как своего рода ложные антитезы, ложные потому, что правильному, бесспорному, нейтральному тезису в этих суждениях обычно противостоит ложный антитезис. Так, например, продолжая свое осуждение науки как развратительницы хороших старинных русских нравов, Критон говорит:

Потеряли добрый нрав, забыли пить квасу...[29]

Тезис здесь не совсем нейтрален и бесспорен, он гипотетичен, требует доказательств и может быть рассмотрен и подвергнут исследованию, которое подтвердит или опровергнет его. Но, с точки зрения сатирика, приводимое Критоном объяснение совершенно опровергает его же тезис: употребление кваса или отказ от него никак не могут служить доказательством добропорядочности или развращенности. Для Критона же, убежденного сторонника сохранения внешней стороны допетровского уклада жизни, отказ от кваса, «забвение» этого напитка есть признак полного развала истинно христианского, благочестивого порядка русской жизни. Придавая такое серьезное, принципиальное значение этому, совершенно ничтожному, с точки зрения сатирика, обстоятельству, Критон обнаруживает свое мелкомыслие, ничтожность своих побуждений, скрытых под якобы серьезными тревогами общественного содержания.

Автор всегда со своим героем; все, что говорит Критон, выражает отношение автора к нему, напоминает читателю о постоянном присутствии автора, о том, что персонажи сатир представлены ему уже в определенном освещении авторской мысли и авторского чувства.

Ничего мало-мальски напоминающего подобное сочетание авторского отношения с изложением «позиций» персонажа русская

---

[29] Там же, стр. 58.

сатира XVII в. не знает. В «Повести о Ерше Ершовиче» сатирическое разоблачение строится на очеловечивании рыб или, что то же самое, на переносе в рыбье царство человеческих, в данном случае судебных, отношений. Форма обращения истца-леща к суду, допрос ответчика-ерша, сентенция судьи-осетра — все это смешно не само по себе, поскольку вполне точно соответствует привычным формулам судебных записей, а тем, что переадресовано рыбам. Дополнительное комическое освещение события в повести получают в тех случаях, когда в судебный ритуал вторгаются бытовые подробности, к суду не имеющие прямого касательства. В первой редакции Ерш Ершович в свое оправдание говорит: «И знают меня на Москве и в иных городех князи и бояря, дьяки и дворяня и подячия, попы и диаконы, гости и гостиной сотни и посатцкия люди добрыя, и покупают меня, ерша, дорогою ценою и варят меня, ерша, в ухе с перцем да с шафраном. И ставят меня, ерша, пред собою честно, и многия добрыя люди с похмеля оправливаютца».[30]

В разных вариантах этой повести роль ерша видоизменяется, меняются и его истцы, но одно остается неизменным — самый характер комизма, его по преимуществу пародийность, своеобразная «вторичность» по отношению к определенным устойчивым формам деловой или бытовой речи. Даже то, что могло бы на первый взгляд показаться свободной игрой комических сил, чистым юмором — слова ерша о себе: «Я ерш — доброй *человек»*, — на самом деле представляет собой традиционную формулу показаний в суде.

Комическое у Кантемира есть результат сознательно выраженного авторского отношения к персонажу, — отношения подчеркнутого, настойчивого, беспрерывного, выраженного одновременно этически и эстетически.

Сумароков, строго судивший всех русских поэтов-силлабиков, в том числе и Кантемира,[31] одобрял, однако, общую направленность его сатиры и ее способ изображения сатирических объектов:

Преславного Депро прекрасная сатира
Подвигла в Севере разумна Кантемира
Последовать ему и страсти охуждать;
Он знал, как о страстях разумно рассуждать. . .[32]

---

[30] В. П. Адрианова-Перетц. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 148.

[31] В примечании к своим стихам Сумароков писал о Кантемире: «Сочинял на русском языке сатиры, в которых он подражал духу Боалову: только, будучи чужестранным, не знал истинной красоты нашего языка. . . и хотя разумные его мысли и видны, но повсюду нечистым, неправильным, холодным и принужденным складом гораздо затмеваются» (А. П. Сумароков, Избранные произведения, изд. «Советский писатель», Л., 1957 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 127).

[32] А. П. Сумароков. Избранные произведения, стр. 116.

«Разумность» Кантемира, его «разумные мысли» — это и есть то авторское отношение к предмету у Кантемира, которое Сумароков принимает и ценит, хотя и не признает его сатиры поэзией в собственном смысле. О страстях у Кантемира рассуждают преимущественно его персонажи сами, часто очень «неразумные» с точки зрения Сумарокова. Следовательно, «разумность» в данном случае оказывается характеристикой стиля, а не содержания сатир Кантемира, как это могло показаться на первый взгляд.

В сатирической литературе XVII в., в ее пародийных по своей направленности произведениях нет какой-либо социально-этической определенности точки зрения. В равной степени осмеиваются и наглый проныра ерш, и глупый осетр, и падкие на посулы окуни-пристава.

«Отбросив церковную мораль жертвенности, авторы ставили на ее место интересы отдельного, конкретно данного человека. Вместо церковного идеала страдания на земле, подчинения реальной личности господству абстракций литература выдвигала мысль о борьбе за земное счастье и отказ от любых отвлеченностей. Абстракцией объявлялась не только церковная мораль, но и сама мысль о морали».[33]

В «Повести о куре и лисице» одинаково елейные речи произносят и хищница-лисица, и ее жертва-курица. Сатира XVII в. ушла из мира этических ценностей одного порядка, суммированных церковью, обычаем и традицией, но ничего взамен не нашла. Поэтому в разных вариантах «Повести о Ерше» симпатии ее перелагателей могут быть переадресованы то ершу, то его жертвам, что категорически невозможно в сатирах Кантемира или любого другого сатирика позднейшей эпохи.

---

[33] Ю. М. Лотман. Пути развития русской просветительной прозы XVIII в. В кн.: Проблемы русского просвещения в литературе XVIII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 82.

Г Л А В А IX

Спор о басне

1

В сатирах Кантемира многие принципиальные вопросы эстетики сатирического направления и сатирических жанров русского классицизма были прозорливо разрешены. Опыт разработки новой сатирической манеры, «авторской» и «личностной», указал пути дальнейшего развития русской стихотворной сатиры до Крылова и Грибоедова включительно.

Влияние Кантемира на поэзию 1730—1750-х годов подтверждается широким распространением его сатир в рукописях. «В сотнях списков сатиры Кантемира разошлись по стране», — указывает З. Н. Гершкович[1] и подтверждает это свидетельством Ломоносова, писавшего в официальном документе в 1748 г., что сатиры Кантемира «в российском народе с общей апробациею приняты».[2] Но если решение общих вопросов сатиры могло опираться на опыт Кантемира, то поиски путей обновления басни требовали от деятелей литературы 1740-х годов самостоятельного выбора той или иной традиции этого жанра, так как Кантемир мало внимания уделял басням, да и встречаются в списках они редко.[3]

Определение задач басенного жанра осложнялось наличием в русской литературе полувековой традиции «русского Эзопа», в нескольких переводах широко распространенного в XVII в. в списках, а в XVIII в. — в печатных публикациях.[4] Р. Б. Тарковский указывает: «Распространение басен Эзопа во второй половине XVII—начале XVIII в. и прежде всего в переводах Гозвинского и Виниуса весьма значительно. Из известных мне списков „Книги глаголемой Езоп“ и „Зрелища“ (27 и 60) три

[1] Антиох Кантемир, Собрание стихотворений, изд. «Советский писатель», Л., 1956 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 431.

[2] П. П. Пекарский. История Академии наук в Петербурге, т. II. СПб., 1873, стр. 133.

[3] Антиох Кантемир, Собрание стихотворений, стр. 467.

[4] См.: Р. Б. Тарковский. Басня в России XVII—начала XVIII в. «Филологические науки», 1966, № 3, стр. 97—109.

четверти принадлежат Петровскому времени, когда они безусловно были материалом чтения, а не анктикварного собирательства... Они переписываются вплоть до второй половины XVIII столетия, и это несмотря на появление все новых и новых переводов Эзопа, их печатных изданий и переизданий, а затем и стремительное самобытное развитие басенного жанра в России».[5] Непрерывная традиция этих прозаических переводов басен Эзопа была поддержана «в памяти русских читателей новым переводом, который своей популярностью превзошел все предыдущие», отмечает В. П. Адрианова-Перетц.[6] Этот новый перевод представляет собой нечто вроде антологии; составитель (Летранж) поместил в нем, кроме басен Эзопа, басни «из разных и славных авторов... то есть из Федра, Камерариа, Авиэна, Невелета, Афтония, Габриела, Бодуана, Лафонтена и из других книг лутчее взял».[7]

Почти к каждой басне в сборнике Летранжа присоединены примечания и пространное нравоучение. В этом смысле басни Эзопа в переводе Летранжа нравоучительны, содержат прямую дидактику и сохраняют суховатую манеру изложения своих сюжетов. Еще первый русский переводчик Эзопа, Федор Гозвинский, в «Виршах на Езопа», предпосланных к сборнику и обращенных к читателю, показательно отметает какое-либо предположение о смешном в содержании басен:

Глумление сея притчи не в глумех,
Но утешительное прочитание в разумех;
Нравоучительная нам сей беседует
И в притчах полезная житию дарует.[8]

Басни Эзопа в переводе Гозвинского получили вполне, по своему времени, литературный облик. Вот одна из них — «О татех»:

«Тате, вшедше в дом некий, ничто же обретоша, точию алектора, и сего вземше и отидоша. И егда хотяше от них убиен быти. Молися, дабы его отпустили, глаголя, яко потребен быти человеком, нощию возбуждая их на дела.

Тати же рекоша: — Но сего ради наипаче убием тя: онех возбужая, нам же красть не попущаети.

---

[5] Там же, стр. 102.

[6] В. П. Адрианова-Перетц. Басни Эзопа в русской юмористической литературе XVIII века. Известия Отделения русского языка и словесности, т. II, 1929, стр. 381. Имеется в виду издание: Эзоповы басни с нравоучениями и примечаниями Рожера Летранжа, вновь изданные, а на российский язык переведенные в СПб. канцелярии Академии наук секретарем Сергеем Волчковым. СПб., 1747.

[7] Эзоповы басни..., стр. 15.

[8] Цит. по: Р. Б. Тарковский. Государев толмач Федор Гозвинский и его перевод басен Эзопа. Вестник Ленинградского университета, Л., 1966, № 14, серия истории языка и литературы, вып. 3, стр. 106.

Притча являет, яко сия вещи наипаче лукавным суть сопротивныя яже благим суть благопотребная».[9]

И сама басня, и особенно нравоучение не выходят из строгих рамок сюжета; неожиданность разрешения исходной ситуации рассчитана не на смех, не на комизм, а на удивление. Неожиданность решения «татей» подготовлена природой их нрава, хотя и не предусмотрена заранее. В самой басенной ситуации ничего нет комического, она может быть скорей отнесена к категории странного или «курьезного».

Комизм, а тем более сатира не входят в задание басен Эзопа и сравнительно редко оказываются вторичным результатом сюжетного разрешения. Соответственно назидательно-дидактическому содержанию «осуществленный в приказной среде перевод Гозвинского выполнен не в формах приказно-деловой речи... а в весьма строгих традициях ученой книжности, далекой не только от бытовой речи своего времени, но и письменного языка демократического типа».[10]

В сборнике Летранжа эта же басня, под названием «Воры петуха украли», представлена в таком виде:

«Воры ночным временем на двор вломившись, думали великую добычу получить; только кроме петуха ничего не нашедши, и того с собой унесли. Петух между многими извинениями стал было у воров за такую службу прощения просить, что криком своим рано на работу людей будит. Только воры ему сказали: „Ты бы гораздо умнее сделал, ежели бы ни слова о том не говорил, для того, что твой крик наши воровские помыслы так портит, что мы от того часто на виселицу попадаемся“».[11]

Сжатый рассказ «русского Эзопа» в версии Летранжа получает бóльшую полноту мотивировок поступков персонажей и более пространные диалогические партии в прямой речи. Самое повествование в целом получает бóльшую плавность, теряет свойственную старым, допетровским переводам Эзопа отрывочность, афористичность следования фразовых отрезков. Нравоучение в общем остается тем же: «Что одному пища, то другому яд. Воров, разбойников и смертоубийцев — смерть, добрым людям — покой и безопасность. Временем одно неосторожное слово все дело портит, а человек от невоздержанного языка своего часто погибает».[12]

Но уже в этом «учении» добавлено расширительное толкование в духе практической морали, а «Примечание» в своем объяснении аллегорического смысла басни расширяет сферу ее применения до общества в целом, до его социального механизма: «Редко тот человек в намерении своем успех получит, кто против

---

[9] Там же, стр. 107.
[10] Там же.
[11] Эзоповы басни.., стр. 492.
[12] Там же, стр. 492—493.

правды и против самого состояния вещи спорит, ибо как к путешествию своему особливой дороги или нарочного правила не иметь, то из сорока одного такого человека не сыскать, который бы с дороги не сбился; только больше всего таких слов беречься надлежит, которых бы против нас самих не употребили».[13]

Аллегорическое истолкование басен, поиски в них философско-политического смысла — вот то новое, что привнесла литература классицизма в судьбу басни как жанра. Поэтому разработка басенного сюжета у Сумарокова и его учеников часто соотносится не только с классическим его изложением у Эзопа — Федра, но и с толкованиями и примечаниями позднейших излагателей басен.

Сатирическое переосмысление басенных сюжетов Эзопа происходит в других жанрах литератур, в повествовательном например. Так, В. П. Адрианова-Перетц считает, что «для повести о куре и лисице мы можем указать тот круг литературных образцов, которыми была навеяна, вероятно, самая форма повести... Это басня Эзопа „О коте и алектрионе“. В роли обличителя петуха в басне является кот, который, как лисица в повести, укоряет петуха за многоженство. На все оправдания петуха в басне кот отвечает: „Но аще ты многи благообразныя собираеши ответы, аз же гладен сый и не жду сего. И тако снеде его“. В параллель этому повесть заканчивается следующими словами: „Ты на то надеешися, что грамоте горазд и отвещати умеешь, и тем тебе не отговоритися, повинен ты еси смерти... я теперь сама голодна, хочу я тебя скушать“... и тако скончa живот куру».[14]

Новый перевод Эзопа — сборник Летранжа — для 1740-х годов как бы подытоживал русскую эзоповскую традицию. Без определенного отношения к этой, равно как и к общеевропейской традиции невозможно было выработать основные принципы новой басни.

2

В первой половине XVIII в. басня и ее законы оказались предметом самой страстной литературной полемики, особенно в немецкой литературе эпохи Просвещения.[15]

Буало, как известно, ни слова не сказал о басне в своем «Поэтическом искусстве». С. С. Мокульский писал, что Буало «не нашел в своей поэтике места для Лафонтена и разработанного им жанра басни, который казался ему чересчур „низмен-

[13] Там же, стр. 493.
[14] В. П. Адрианова-Перетц. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 171.
[15] См.: M. Staege. Die Geschichte der Deutschen Fabeltheorie. Bern, 1929.

ным", хотя он и опирался на античную традицию».[16] Но более поздние французские теоретики поэзии уже не могли обойти молчанием басню, доведенную Лафонтеном до степени высочайшего поэтического совершенства. Ламотт в «Рассуждении о басне» (1720) уже говорит о двух видах басни в мировой традиции этого жанра, о басне эзоповской и лафонтеновской. Достоинство первой он видит в оригинальности тематики, а второй — в «украшениях» и разработке готовых сюжетов и высказанных ранее истин.[17] По мнению Ламотта, современному баснописцу «надо быть одновременно и Эзопом и Лафонтеном».[18]

В системе теоретической поэтики Готшеда изложение законов басни занимает центральное место: «Басня есть то самое, что является источником и душой поэтического искусства... Только тот, кто умеет придумывать хорошие басни, тот имеет право на звание поэта».[19] Вполне в духе учения Буало о правде и правдоподобии Готшед утверждает, что «басня — это рассказ о том, что могло бы произойти при определенных обстоятельствах, но не произошло в действительности, — рассказ, в котором скрыта полезная моральная истина».[20] Правдоподобие поступков и речей басенных персонажей Готшед считает непременным правилом и мерилом художественных достоинств басни. Образцом краткости и простодушия для него является Эзоп, так как остальные баснописцы слишком «болтливы».

Позиция Готшеда в этом вопросе подверглась ожесточенной критике со стороны швейцарцев, Брайтингера и Бодмера, противников дидактизма и сторонников широкого ввода в басню чудесного и фантастического.[21]

В своем сопоставлении «Эпистолы о стихотворстве» с «Поэтическим искусством» Буало П. Н. Берков отметил, что Буало, современник великого французского баснописца Лафонтена, не нашел места для характеристики басни, тогда как Сумароков отвел этому жанру 10 строк. П. Н. Берков видит в этом и других отступлениях Сумарокова от Буало «самостоятельность... в понимании сущности ряда проблем».[22]

То, что пишет о французском баснописце Сумароков, в основном совпадает с тем, что излагает в разделе о басне в своем первом теоретическом сочинении Шарль Батте.[23] Последний назы-

[16] История французской литературы, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1946, стр. 536.

[17] M. Staege. Die Geschichte der Deutschen Fabeltheorie, p. 21.

[18] Там же.

[19] Там же, стр. 23.

[20] Там же.

[21] Там же, стр. 25—33.

[22] П. Н. Берков. Жизненный и литературный путь А. П. Сумарокова. В кн.: А. П. Сумароков, Избранные произведения, изд. «Советский писатель», Л., 1957 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 25.

[23] Ch. Batteux. Les Beaux arts reduits a un meme principe. Paris, 1747.

вает Лафонтена, «может быть, самым великим человеком в своем жанре».[24] По мнению Батте, Лафонтен строит свои басни как «маленькие трагедии», в которой каждый персонаж имеет свой характер. Цитируя слова Волка («Волк и ягненок»), Батте говорит: «Характер волка выражается в этой речи, так же как характер ягненка в ответной».[25] Разнообразие басенных конфликтов и речей Батте считает наряду с другими достоинствами одним из главных достижений Лафонтена-баснописца: «Лафонтен слышит все эти различия: он схватывает всюду смешное, изящество, наивность, веселость...ставя себя на место своих персонажей и говоря за них и как они».[26]

Принципы поэтики басни Сумароков изложил в своем русском «Поэтическом искусстве» — в «Эпистоле о стихотворстве» (1747). Его образец — Лафонтен, а собственно о басне он говорит коротко:

Склад басен должен быть шутлив, но благороден,
И низкий в оном дух к простым словам пригоден.
Как то де Лафонтен разумно показал
И басенным стихом пресловен в свете стал,
Наполнив с головы до ног все притчи шуткой...[27]

Последнее положение оказалось наиболее важным для всей последующей басенной практики Сумарокова и его ближайших последователей. «Шутку», а не нравоучение выдвинул Сумароков в качестве главного художественного принципа басенного стиля, тем самым сознательно противопоставив свою «заявку» (так как никаких басен им еще как будто в это время написано не было) на шутливую, смешную, комическую басню традиции нравоучительной, серьезной басни, утверждавшейся в русской литературе с первых переводов басен Эзопа 1607 г.

Именно подобную точку зрения на место комического, смеха, веселости в применении к сатирическим жанрам вообще высказал Сумароков в «Эпистоле о стихотворстве» в строках, посвященных жанру сатиры:

В сатирах должны мы пороки охуждать,
Безумство пышное в смешное превращать,
Страстям и дуростям, играючи, ругаться,
Чтоб та игра могла на мысли оставаться...[28]

Обличать «играючи», делать сатиру веселой и смешной — такова была мысль Сумарокова, позднее осуществленная им с особенным размахом и последовательностью в баснях, в меньшей степени в его сатирической прозе и еще менее в стихотворных сатирах.

---

[24] Там же, стр. 243.
[25] Там же, стр. 241.
[26] Там же, стр. 243.
[27] А. П. Сумароков, Избранные произведения, стр. 122.
[28] Там же.

Ломоносов и в своих теоретических высказываниях и в своей поэтической практике занимал позицию, совершенно несходную с позицией Сумарокова. Ломоносов считал наиболее соответствующей нравоучительным задачам жанра традицию, идущую от Эзопа, и в этом смысле он близок к Готшеду.[29]

В «Кратком руководстве к красноречию», или, как принято называть, в «Риторике» (1747), Ломоносов сравнительно мало места уделил сатирическим жанрам и переводам сатирических произведений. Из этого общего определения, которое он дает басне и притче в главе «О вымыслах» (параграф 151) видно, что он ориентируется именно на басни Эзопа: «Вымыслы... чистые состоят в целых повествованиях и действиях, которых на свете не бывало, составленных для нравоучения. Сюда надлежат из древних авторов Езоповы притчи, Апулеева басня о золотом осле...».[30]

Вновь возвращается Ломоносов к басне и притче в главе «О расположении описаний». Для этой главы им был написан параграф 305, затем зачеркнутый, в котором давалась подробная характеристика притчи и басни: «Вымышленные повествования разделяются на повести, притчи, сказки и басни. Притчами называются краткие вымышленные повествования, имеющие в себе нравоучение, кратко и ясно изображенное. Примеров довольно видеть можно в Езопе и в других авторах, которые ему последовали... Басни или сказки также суть вымышленные, однако суетные повествования, никакого в себе нравоучения не имеющие и только для увеселения и препровождения времени от праздных людей составленные... Итак, здесь предлагаем только правила о расположении притчей».[31]

В этом резком и категорическом осуждении басни чувствуется большое полемическое раздражение. Скорей всего Ломоносов имел в виду Сумарокова, у которого басня — это прежде всего жанр комический, смешной, а нравоучение отсутствует совершенно. Возможно, что это полемическое определение, даже не столько определение, сколько пламенную инвективу против басни, Ломоносов написал уже ознакомившись с «Эпистолой о стихотворстве». Но если он ее даже еще не читал, когда писал параграф 305, он мог знать точку зрения Сумарокова на задачи и смысл басенного комизма и против них возражать. Ведь отказавшись от прямой полемики со смешной басней, Ломоносов предложил такое определение этого жанра: «Басня состоит из одной части, то есть из краткого повествования, которое располагается

---

[29] Сопоставления соответствующих мест из «Риторики» (1747) Ломоносова и работ Готшеда см.: М. В. Ломоносов, Сочинения с объяснительными примечаниями М. И. Сухомлинова, т. 3, СПб., 1893, Примечания, стр. 439.

[30] М. В. Ломоносов. Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 222.

[31] Там же, стр. 361—362.

натуральным порядком, как само деяние следует. На конце должно быть всегда что-нибудь нечаянное».[32] И как пример басни он привел стихотворение Анакреона в своем переводе, ставшем очень популярным в XVIII в., — «Ночною темнотою...». И определение басни, предложенное Ломоносовым, и особенно пример из Анакреона должны были подтвердить правильность его представления о том, что не комизм и смешное, а «нечаянность» в конце, неожиданное разрешение ситуации нужны в басне. Свое прежнее определение притчи Ломоносов пересмотрел. Теперь он делит ее на «повествование само и приложение». В повествовании содержится вымысел, а в приложении — краткое нравоучение.

И как бы продолжая полемику с Сумароковым, указывавшим на Лафонтена как образцового баснописца, Ломоносов помещает в «Риторике» три свои перевода басен последнего, в которых доказывает своему сопернику, что басни Лафонтена тоже можно превратить в нравоучительный жанр. Выбирая для перевода именно Лафонтена, а не кого-либо из античных баснописцев, Ломоносов продолжал свой спор с Сумароковым о природе басенного жанра. Ломоносов перевел три басни Лафонтена, но в этом переводе он сохраняет только сюжет, совершенно не уделяя внимания «смешному дурачеству», «игре», в которых Сумароков видел самую суть басни. Характерно для всех трех ломоносовских переводов басен то, что они сделаны равностопным стихом: одна четырехстопным, а две другие шестистопным ямбом. Это, очевидно, значит, что Ломоносов не считал необходимым для басни особый интонационный строй, воссоздающий разговорную речь. Правда, одна из басен Лафонтена и в оригинале вся написана двенадцатисложным стихом, но две другие комбинируют восьми-, десяти- и двенадцатисложный стих.

Диалог, «драматизм», согласно Батте, — отличительная особенность структуры лафонтеновской басни. Как поступает с диалогом и прямой речью Ломоносов, переводя Лафонтена? В переводе басни Лафонтена «Утонувшая женщина» Ломоносов совет одного из действующих лиц («Ищите ниже, следуя по течению реки») из прямой речи перевел в косвенную:

Сосед советовал вниз берегом идти:
Что быстрина туда должна ее снести.[33]

В переводе басни «Волк в пастушьем платье» Ломоносов значительно сократил количество реплик, а одна из выбранных им басен Лафонтена вообще не содержит прямой речи. Басенное изложение, или «рассказ», как говорили в начале XIX в. теоретики басни, у Ломоносова — это чистое повествование, которое ведется ровным авторским голосом, без каких-либо подчеркнутых инто-

[32] Там же, стр. 365.
[33] Там же, т. 8, стр. 189.

наций, без иронии и без всякой установки на комизм. В своем переводе басни Лафонтена «Мельник, его сын и осел» Ломоносов отбросил обрамление основного сюжета. У Лафонтена этой рамкой служит беседа между Малербом и его учеником и последователем Раканом. Ракан просит у Малерба совета, как ему жить, какое избрать жизненное призвание. Вместо прямого ответа Малерб рассказывает Ракану басню о мельнике, его сыне и осле и заканчивает рассказ следующим выводом: «Что касается Вас, идите за Марсом, или за Амуром, или за принцем, уходите, приходите, бегайте, оставайтесь в провинции, гоняйтесь за женщинами, становитесь аббатом, чиновником, правителем — люди все равно вас осудят, не сомневайтесь в этом нисколько».[34]

Ломоносов эти слова Малерба перенес в основную часть басни и сделал словами старика, который говорит их сам себе:

Как стану я смотреть на все людские речи,
То будет и осла взвалить к себе на плечи.[35]

Ломоносов укоротил басню Лафонтена: в его переводе-переделке 18 стихов, у Лафонтена же только сюжетная часть занимает 54 строки. Но Ломоносов не только уменьшил число эпизодов — столкновений путешественников с прохожими; он стремился выбросить всякое прямое авторское вмешательство в повествование, хотя и не всегда мог этого избежать.

Так, Лафонтен, рекомендуя персонажей басни читателю, о мальчике говорит следующее:

Mais garçon de quinze ans, si j'ai bonne mémoir...

У Ломоносова нет ни этого сомнения баснописца в точности своего сообщения о возрасте мальчика, ни самого указания на его лета. Сухой, деловой рассказ заменил лафонтеновский «базар» встреч, перебранок и столкновений путешественников со встречными. Ломоносову-баснописцу вполне достаточно анекдотического, сюжетного комизма. Все, что в баснях Лафонтена относится к внесюжетному комизму, он, как правило, опускает. Он не видит надобности усиливать комизм басни какими-либо дополнительными средствами.

Позднее эту басню Лафонтена перевел Сумароков, не жалея подробностей, не стесняя себя рамками сюжета. Самое нравоучение, к которому «привязывается» басня, у него подается в манере непринужденной дружеской болтовни, в тоне застольной приятельской беседы:

Один то так, другой то инако зовет;
На свете разны нравы,
На свете разны правы;
Но все ли то ловить, рекою что плывет.

---

[34] La Fontaine. Fables. Paris, 1893, p. 104.
[35] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 8, стр. 190.

Кто хочет,
Пускай хлопочет,
Пускай хохочет,
Хула не яд,
А без вины никто не попадется в ад:
Хулитель ко всему найдет привязку.
Я к этому скажу старинную вам сказку..[36]

Этот басенный зачин, в котором формально содержится нравоучение, басенная «мораль», по существу выглядит загадкой, где разгадка-разъяснение дается только в десятой строке, а до этого высказываются самые различные суждения, как будто и не относящиеся к делу. Этой нарочито несвязной «болтовней» Сумароков добивается разрушения преград между поэтом и читателем; баснописец не с высоты Парнаса смотрит на простых смертных, а находится где-то близко, рядом и не поучает, не укоряет, а делится своими мыслями, соображениями, жизненным опытом. Сумароков-баснописец идет от жизненных впечатлений к определенному выводу, а от него снова к жизненному эпизоду, этот вывод подтверждающему. Но этот основной басенный сюжет излагается у Сумарокова в той же манере бытовой, а не ученой или поэтической речи:

С крестьянином был сын, мальчишка лет десятка,
Но то одна догадка;
Я в зубы не смотрел, да я ж не коновал,
И от роду в такой я школе не бывал.[37]

Стилистика непринужденного рассказа о том, о сем и как бы случайного перехода к собственно сюжету является изобретением Сумарокова. Он, конечно, является сторонником лафонтеновской, а не эзоповской басенной манеры, и у него, как у Лафонтена, басенный рассказчик не менее важен в общей конструкции басни, чем ее сюжет. Но облик басенного рассказчика у Сумарокова не таков, как у Лафонтена. Как пишет современный исследователь, «автор у Лафонтена не просто рассказчик, повествующий о каком-либо интересном и любопытном факте или случае. Он обобщает увиденное и рассказанное, дает ему оценку. Это мыслитель, философ, имеющий свое, иногда очень своеобразное... отношение к миру, свой взгляд на существующее».[38]

Сумароков не создает такой дистанции между басенным рассказчиком и персонажами басен. Рассказчик у него находится в самой гуще жизни, рядом с персонажами. Такая близость к басенному миру — это особое, принципиально-важное новшество Сумарокова. Это одно из проявлений художественной оригиналь-

---

[36] А. П. Сумароков. Притчи, кн. 2. СПб., 1762, стр. 5.
[37] Там же.
[38] Д. Обломиевский. Французский классицизм. Очерки. Изд. «Наука», 1968, стр. 188.

ности его басенной манеры, представляющей совершенно самостоятельную разработку басни лафонтеновского типа.

В соответствии со своей теорией разграничения высокого и низкого «штилей» Ломоносов считает возможным вводить в свои переводы басен просторечие. В его баснях нет характерных примет высокого стиля, нет «громкости», но нет и слишком резких вульгаризмов, а главное нет столкновения высокого и низкого, характерного для басен Сумарокова.

Заметнее всего эта просторечная стихия у Ломоносова в выборе глаголов действия в переводе басни Лафонтена «Волк в пастушьем платье». Рядом с просторечными оборотами в ломоносовской басне есть выражения иного стилистического ряда, не разговорно-просторечные, а книжные по лексическому и синтаксическому строю.

В целом же ломоносовские басни выдержаны скорей в среднем, чем в низком стиле, даже в диалогических партиях. Так, реплика мужа в другом ломоносовском переводе — в басне «Жениться хорошо, да много и досады» — выражена слишком сложной для басни синтаксической конструкцией:

... Я, братец, признаваюсь,
Что век она жила со мною вопреки:
То истинно теперь о том не сумневаюсь,
Что, потонув, она плыла против реки.[39]

Перевод басни «Волк в пастушьем платье»[40] у Ломоносова почти эквилинеарен оригиналу: у Лафонтена 33 строки, у Ломоносова — 30. Но стилистически перевод очень сильно отличается от оригинала обилием бытовых подробностей, у Лафонтена отсутствующих, — подробностей, как бы разъясняющих читателю обстановку, в которой происходят события, изображенные в басне. Ломоносов вместо четырех строк Лафонтена, в которых объясняется волчий замысел, вводит одну строку, которой у Лафонтена нет совсем, о времени начала событий:

Лишь только дневной шум умолк...

Ввел Ломоносов новые подробности и в картину всеобщего сна, у него

Обняв пастушку, Фирс храпит, —

чего нет совсем у Лафонтена, как и нет самого слова «храпит»; у последнего сказано только:

Guillot, le vrai Guillot, étendu sur l'herbette,
Dormait alors profondément.[41]

Больше всего Ломоносов обогатил бытовыми подробностями сцену пробуждения сторожей и возмездия волку:

---

[39] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 8, стр. 189—190.
[40] Там же, стр. 188—189.
[41] La Fontaine. Fables, p. 103.

Пастух свой сладкий сон покинул,
И Жучко с ним бросился в бой;
Один дубиной гостя встретил,
Другой за горло ухватил
. . . .
Но Фирс недолго размышлял,
Убор с него и кожу снял.

У Лафонтена все это сказано в двух строках:

Chacun se réveille à ce son,
Les brebis, le chien, le garçon.[42]

Спокойный тон ломоносовского перевода, устранение авторской интонации, минимум диалога и драматического действия, «несценичность» — вся эта система «серьезного» басенного стиля оказала значительное влияние на развитие русской басни 1750—1760-х годов, и Сумарокову пришлось с ней долго и упорно бороться.

Сумароков свой перевод этой басни Лафонтена напечатал через несколько лет. Он написан разностопным ямбом, в собственно Сумароковым введенной манере интонационно-разнообразного рассказа:

Волк, ставший пастухом

Когда приятным сном пастух в лугах умолк
И овцы спали,
А караульщики уж больше не брехали,
Пришел для добычи голодный к стаду волк.
Способен случай мне, подкравшися, волк мыслит:
Десятка полтора овец своими числит.
Не силу он, обман
Употребляет;
Аркасов он кафтан
И шляпу надевает,
И подпирается он посохом его.
Мнит: волчьева на нем нет больше ничего.
Изрядной молодец, в пастушьем волк наряде!
А если б грамоте он знал,
Конечно бы на шляпе подписал:
Аркас мне имя, я пастух при этом стаде.
К Аркасу схожим быть,
Чего ему тогда недоставало?
Чтоб голосом его немного повопить.
Лишь только закричал, все дело явно стало;
Перетревожил всех противной стаду слух;
Все овцы заблеяли,
Собаки лаять стали,
Проснулся и пастух.
Кафтаном лицемер опутан; как спасаться!
Не мог бежать, ни защищаться.[43]

Помимо очень существенной разницы в самом изложении — «мысли» волка и его «соображения» излагаются подробно, тогда как у Ломоносова о них ничего не говорится, — у Сумарокова

[42] Там же.
[43] «Ежемесячные сочинения», СПб., 1755, ч. 2, май, стр. 452—453.

начисто отсутствует нравоучение в конце басни, которое, следуя за Лафонтеном, Ломоносов сохранил:

Я притчу всю коротким толком
Могу вам, господа, сказать:
Кто в свете сам родился волком,
Тому лисицей не бывать.

Весь внутренний монолог волка нужен Сумарокову для сообщения рассказу басни имитации прямой речи, невозможной по условиям сюжета. Отсюда и «мысли» волка, и вопросительные и восклицательные интонации в авторской речи («Изрядной молодец в пастушьем волк наряде!»), осуществляющие иллюзию прямого, непосредственного, сиюминутного разговора баснописца с читателем.

Таким образом, в этом переводе содержалась полная программа сумароковского решения стилевых принципов басни.

3

В русской литературе 1750-х годов споры о басне в основном перешли в сферу поэтической практики. Баснописцы следовали установкам Сумарокова или Ломоносова, демонстрируя преимущество своего понимания басенной манеры. Но в конце 1750-х годов у басни эзоповского типа появился в Германии новый и очень сильный сторонник. Его точка зрения привлекла, по-видимому, внимание русских баснописцев и нашла, как кажется, прямой отклик у Сумарокова.

Спор готшедианцев со швейцарцами, Брайтингером и Бодмером, о природе басни имел местное значение по сравнению с тем, какой резонанс получило вмешательство в полемику о басне Лессинга.[44] В 1759 г. Лессинг выпустил «Басни» в трех книгах с приложением специального «Рассуждения» о теории басни. Со свойственными Лессингу талантом, силой и живостью выражений обрушился он на Лафонтена и его последователей и объявил истинным образцом басни творчество Эзопа, а прозу единственно правильной формой выражения для басни. Басня для Лессинга — философско-публицистический, а не поэтический жанр: «У древних басня принадлежала к области философии, и отсюда ее заимствовали учителя риторики. Аристотель разбирает ее не в своей „Поэтике", а в своей „Риторике"... Так же и у новых авторов вплоть до времен Лафонтена следует искать в риторике все, что нужно узнать об эзоповской басне. Лафонтену удалось сделать басни приятной поэтической игрушкой... Все начали

[44] См.: M. Staege. Die Geschichte der Deutschen Fabeltheorie. Bern, 1929, pp. 35—45 (здесь же и литература). Из новейших работ см.: Г. М. Фридлендер. Лессинг. Гослитиздат, М., 1957, стр. 75—81; Л. С. Выготский. Психология искусства. Изд. «Искусство», М., 1965, стр. 117—155.

трактовать басню как детскую игру... Кто-либо, принадлежащий к школам древних, где все время внушалось безыскусственное изображение в басне, не поймет, в чем дело, когда, к примеру, у Батте он прочитает длинный список украшений, которые должны быть присущи басенному рассказу. Полный удивления, он спросит: „Неужели у новых авторов совершенно изменилось существо вещей? Потому что все эти украшения противоречат действительному существу басни“».[45]

Настаивая на необходимости следовать древней, эзоповской традиции, Лессинг сам создавал басни, в которых условность переноса на животных определенных социальных отношений была совершенно очевидна и нисколько не скрывалась автором. В первой басне его первой книги Муза басни предстает перед Лессингом в тот момент, когда он занят тем, что «старался придать одной из ... сказок ту легкую поэтическую форму, которою Лафонтен успел всех так избаловать, что все только в этой форме и хотели видеть басню». Муза его утешает: «Ученик! к чему задаешь ты себе такой неблагодарный труд?.. Для истины необходима игривость басни, но игривость гармонии вовсе не нужна для басни! Ты, кажется, хочешь прямое сделать еще более прямым. Разве не довольно уже и того, что вымысел басни принадлежит поэту; пускай же он заимствует безыскусственное изложение басни у историка, а вывод из нее у философа».[46]

Таково было главное теоретическое положение Лессинга. Вопрос был действительно поставлен так: «Назад к Эзопу!». Но критика Лафонтена и его последователей в Германии не означала, что Лессинг хотел просто вернуться к прямой простодушной дидактике Эзопа или Федра. Перед ним стояла другая задача — превратить архаический (у Эзопа) или развлекательный (у Лафонтена) жанр басни в острое оружие публицистической сатиры. Поэтому особенно интересны с точки зрения соотношения между его теорией и практикой те басни, в которых он разрабатывает наиболее популярные у других баснописцев сюжеты. Известную басенную историю Вороны и Лисицы Лессинг снабжает новым мотивом, которого нет ни у древних баснописцев, ни у Лафонтена. Его басня начинается с сообщения, что «Ворон нес в когтях своих кусок отравленного мяса, которое садовник, в сердцах, положил в саду, чтобы перетравить кошек соседа». Ворон, следовательно, мясо похитил, и, если бы не вмешательство Лисицы, то Ворон погиб бы жертвой собственного преступления — воровства. Басня у Лессинга заканчивается тем, что «Лисица с насмешкой подхватила брошенную ей добычу и пожрала ее со злобной радостью. Но вскоре радость обратилась

---

[45] Цит. по переводу в кн.: Л. С. Выготский. Психология искусства, стр. 120—121.

[46] Лессинг, Собрание сочинений под ред. П. Н. Полевого, т. I, СПб., М., 1904, стр. 16—17.

в сокрушение: явились боли, яд стал действовать — и лисица издохла». Самое содержание льстивой речи Лисицы у Лессинга не то, что у его предшественников. Ее похвалы носят безудержно гиперболический характер. Лисица уверяет Ворона, что он и есть Зевесов Орел: «Или ты думаешь, что я в твоей могучей деснице не вижу той подачки, которую постоянно ниспосылает мне Зевс через твое посредство!».

Поведение Ворона под воздействием этой лести соответственно иное, чем у Эзопа или Лафонтена, когда он теряет свою добычу, желая по просьбе Лисицы показать свой певческий талант. У Лессинга Ворон действует сознательно и обдуманно: «Ворон был очень удивлен и вместе обрадован тем, что Лиса приняла его за орла, и он подумал про себя: — пускай себе лисица останется при своем заблуждении. И он с глупою щедростью бросил ей свою добычу, а сам поднялся с дуба в облака, глубоко проникнутый чувством собственного достоинства».[47]

Лессинга не занимает разработка тех или иных социально-психологических наблюдений над исторически конкретными формами общественной жизни Германии, над «нравами», как говорили в XVII в. В баснях Лессинга внутреннее правдоподобие поведения басенных персонажей не является неотъемлемым элементом жанра, тогда как Лафонтен исследует проявления общечеловеческих свойств (коварства или доверчивости) в живых формах современного ему быта и нравов. Поэтому у него результаты поступков басенных персонажей оказываются, как правило, совершенно для них самих неожиданными, непредвиденными, да и сам баснописец воспринимает происходящее с тем же удивлением, что и его герои.

Лессинг прежде всего не бытописатель, а сатирик. Его занимает разоблачение социального механизма в целом или его важных проявлений, а не эмпирическая картина нравов, хотя бы и поданная сквозь призму авторского отношения. «Интерес басен Лессинга заключается в той острой критике немецкого общества XVIII века, которая звучит в них, несмотря на отвлеченно-моралистическую, дидактическую тенденцию».[48]

Л. С. Выготский, который подошел к теории басни Лессинга как исследователь психологии искусства, писал, сопоставляя его взгляды с теорией басни Потебни: «Потебня и Лессинг одинаково отвергают поэтическую басню... которая им кажется только детской игрушкой, и все время имеют дело не с басней, а с апологом, почему их анализы и относятся больше к психологии логического мышления, чем к психологии искусства... Уже один тот факт, что высший расцвет басенного искусства у Лафонтена и Крылова кажется обоим нашим авторам величайшим упадком

[47] Там же, стр. 39.

[48] Г. М. **Фриндлендер**. Лессинг. Очерк творчества. Гослитиздат, М., 1957, стр. 79.

басенного искусства, наглядным образом свидетельствует о том, что их теория относится никак не к басне как к явлению в истории искусства, а к басне как к системе доказательств».[49]

Данное суждение, хотя и имеет в виду не собственно историко-литературное значение теории басен Лессинга, все же очень важно и помогает верно оценить суть той борьбы, которую вел в русской поэзии 1750—1760-х годов Сумароков, выступавший за создание и утверждение «поэтического» понимания басни вопреки сторонникам басни эзоповской.

Предположительно могу указать на одно полемическое выступление в «Трудолюбивой пчеле», которое представляется мне прямым откликом Сумарокова на одно из важнейших положений Лессинга в его теории басни.

В «Трудолюбивой пчеле» в конце издания Сумароков напечатал в переводе с латинского Николая Мотониса «Речь о пользе и превосходстве свободных наук» Марка-Антония Мурета, «говоренную» в Венеции в 1555 г. Как и вся проза сумароковского журнала (оригинальная и переводная), «Речь» эта была, очевидно, выбрана для журнала по соображениям живо занимавшей издателя пропаганды близких ему общественно-литературных идей.

Возражая тем, кто считал, что поэзия и басни бесполезны обществу, Мурет говорит: «Ибо прежде всего, ежели позволить им сие, что мы ничему, кроме стихотворческих басен и правил, для украшения слова собранных, не учим, однако из сего не следует, как им хочется, что вся наша наука суетна и смехотворна, ниже куда инуды годна, как только услаждать детские сердца праздным некиим увеселением. Потому, что стихотворческие басни, которые они так много гонят и ненавидят, не маловажные некие и бесплодные вымыслы праздных *людей, но в них вся изящная наука, все честного человека достойное знание, вся премудрость будто под покровом и одеждою содержится»*.[50]

Конечно, в этих словах Мурета содержится прежде всего защита поэзии в целом, но, по-видимому, все же здесь есть и особый оттенок защиты поэтической басни, притом защиты при помощи авторитета Аристотеля, на которого много ссылался в своем рассуждении Лессинг: «Аристотель же ... в первой книге о премудрости утверждает, что всякий философ — баснолюбец», тогда как настоящим врагом басни и поэзии вообще был, по мнению Мурета, Эпикур, который «наипаче презирал писания стихотворцев».[51]

Спор о басне продолжался и в следующее десятилетие, в 1760-х годах, но уже не в теоретической, а в практической форме. Сторонники обеих точек зрения стали доказывать свою правоту собственным басенным творчеством.

[49] Л. С. Выготский. Психология искусства, стр. 122.
[50] «Трудолюбивая пчела», 1759, стр. 714—715. (Курсив мой, — *И. С.*).
[51] Там же, стр. 716.

Глава X

Два типа басенного рассказа

1

Ломоносов и Сумароков на рубеже 1740—1750-х годов определили свое отношение к Эзопу и эзоповской басне. В «Эпистоле о стихотворстве» (1747) у Сумарокова совсем нет упоминаний об Эзопе, что само по себе уже знаменательно и говорит о сдержанном, если не отрицательном отношении его к Эзопу и его последователям. Басенная практика Сумарокова проясняет эту его «сдержанность» по отношению к общепризнанному авторитету и образцу в жанре басни. Сопоставление басен Сумарокова с баснями Летранжа на тот же сюжет из Эзопа дает мерку новаторства Сумарокова.

В сборнике Летранжа есть перевод басни Эзопа «Любовью ослепленный лев».[1] Басня на эту тему есть также у Лафонтена и у Сумарокова.[2] У Лафонтена лев влюбляется в пастушку и просит ее выйти за него замуж. У Летранжа — в переводе Волчкова — молодой лев, влюбившийся в крестьянскую девку, просит у мужика позволения жениться на ней; мужик сначала отказывает льву, но затем, испугавшись его гнева, соглашается, поставив условие: «Лев все зубы себе вырвать и ногти обрезать даст». У Сумарокова условие ставит льву сама девушка. Оканчиваются все три варианта одинаково — посрамлением теперь уже беззащитного льва, которого отец девушки у Лафонтена травит собаками, у Летранжа бьет толстой дубиной, а у Сумарокова — поленом.

Сумароковская разработка этого сюжета всего ближе к лафонтеновской. Подобно Лафонтену, Сумароков начинает басню с рассуждения об опасности любовной слепоты, о всеобщности любовного чувства, объединяя при этом себя, своих читателей и будущих персонажей басни:

И мучит *нас* любовь гораздо иногда.[3]

[1] Эзоповы басни с нравоучениями и примечаниями Рожера Летранжа... СПб., 1747, стр. 385—386.

[2] А. П. Сумароков. Притчи, кн. 1. СПб., 1762, стр. 8—10 («Лев и девушка»).

[3] Там же, стр. 9.

Это «нас» невозможно в басне эзоповской традиции, так как в ней автор остается за текстом, его присутствие в басне ничем не означено. У Сумарокова это «нас» утверждает присутствие автора в басенном рассказе, его самостоятельное существование рядом с персонажами сюжетными. Автор окончательно отделяется от басенного рассказа тогда, когда прямо обращается к кому-либо из басенных персонажей или к читателям со своими чувствами или суждениями. Обращаясь ко льву, он говорит:

О если бы ты, лев, тогда воспомянул,
Не потеряв рассудка,
Что это ведь не шутка! [4]

Читателям автор высказывает свою оценку поведения льва, согласившегося на все требования девушки:

Чего не сделает любовник ослепленный.[5]

Для характеристики позиции Сумарокова по отношению к двум типам басенного рассказа — эзоповского и лафонтеновского — показательна сделанная им разработка классического сюжета старинной басни Менения Агриппы о конечностях, которые отказались работать на желудок и погубили все тело. У Эзопа—Летранжа эта басня называется «Тело и человек» [6] и начинается она рассказом о том событии, которое заставило Агриппу изложить свою басню: «Римские мещане, учинивши правительству сопротивление, явно сказали, что они ни податей платить, ни силою в военную службу взяты быть не хотят. Сие смятение так велико сделалось, что сперва и успокоить его нельзя было, но... Агриппа напоследок возмутительных мещан сею баснею усмирил». Далее у Эзопа следует сама басня, где говорится о бунте, во время которого «руки и ноги, против всего тела, а особливо против брюха взбунтовавшись, объявили: „Мы не ведаем, для чего брюху праздно лежать, а нам его работою своею всякий день кормить?“». В результате нескольких дней бунта брюхо, а с ним и руки и ноги, т. е. все тело человека, погибли.

У Лафонтена в басне «Члены и желудок» сначала идет изложение конфликта между членами и желудком, а затем рассказывается история выступления Менения Агриппы с этой басней.

Сумароков совершенно отбросил историческую часть и перестроил конфликт басни. Она у него называется «Голова и члены», и бунтом против желудка у него предводительствует голова. Результат бунта таков же, как и у его предшественников:

Но что последует? Желудок истощал
И в гроб пошел, а при его особе,
Увянув купно с ним подобно как трава,
Все члены и сама безмозгла голова
Покоятся во гробе.[7]

---

[4] Там же, стр. 10.
[5] Там же, стр. 9.
[6] Эзоповы басни..., стр. 230—231.
[7] А. П. Сумароков. Притчи, кн. 2, стр. 39.

Гибель головы от непонимания истинных потребностей государственного тела («желудка») — вот главная мысль басни Сумарокова, тот новый смысл, который он вложил в старинный сюжет. Его басня получила, таким образом, антиабсолютистский, в духе Монтескье, пафос. Направленность его басни полемична по отношению к «Примечанию» к этой басне в сборнике Эзопа—Летранжа, где говорится, что «благополучие и здоровье всякого члена на подкреплении и содержании всего тела утверждается, и для того тело всякий член к исправлению его дела с определенною службою, для взаимной пользы монарху яко главе, а государству как всему телу, принуждать должно».[8] А у Сумарокова его авторская позиция здесь подчеркнута выражением «безмозглая голова».

Для отношения Сумарокова к эзоповской басенной традиции показательна также его разработка одного из традиционнейших басенных сюжетов мировой литературы — «Ворона и лисица». К разработке этого сюжета Сумароков обращался дважды и создал две редакции, очень сильно отличающиеся друг от друга. Одна напечатана в «Притчах»,[9] другая — в Полном собрании сочинений.[10] Какая из них является более ранней, можно установить только предположительно. Как известно, Новиков напечатал в собрании сочинений Сумарокова сверх трех книг притч, опубликованных автором, еще три, куда вошли как журнальные публикации, так и притчи, оставшиеся в рукописях и по разным причинам не попавшие в печать. В четвертой и пятой книгах собраны по преимуществу притчи, оставшиеся в рукописях, тогда как в шестой книге собраны те, которые были напечатаны в журналах самим Сумароковым.

То, как разработан интересующий нас сюжет в публикации Полного собрания сочинений, свидетельствует, по-видимому, о более раннем его по сравнению с журнальным вариантом возникновении: в нем 32 строки, тогда как в редакции 1762 г. — 22; у Лафонтена, к которому ближайшим образом восходит басня Сумарокова, всего 18 строк. Сумароков, вырабатывая в 1750-е годы собственную басенную манеру, более подробно по сравнению с оригиналом излагал отдельные сюжетные мотивы. Позднее он от этого отказался, заменив подробности и амплификации другими приемами комического. Промежуточное положение между двумя опытами Сумарокова занимает басня Хераскова «Ворона и лисица», написанная, как будет показано ниже, под непосредственным воздействием первой сумароковской редакции.

---

[8] Эзоповы басни. . ., стр. 233.

[9] А. П. Сумароков. Притчи, кн. 2, стр. 44. Перепечатано: А. П. Сумароков, Полное собрание всех сочинений, т. VII, М., 1787, стр. 100.

[10] А. П. Сумароков, Полное собрание всех сочинений, т. VII, стр. 240—241.

Даю для сравнения обе редакции басни Сумарокова «Ворона и лисица»:

Ранняя редакция

И птицы держатся людского
ремесла;
Ворона сыру кус когда-то унесла
И на дуб села;
Села,
Да только лишь еще ни крошечки
не ела.
Увидела лиса во рту у ней кусок,
И думает она: я дам вороне сок.
Хотя туда не вспряну,
Кусочек этот я достану,
Дуб сколько ни высок.
«Здорово, — говорит лисица, —
Дружок, воронушка, названая
сестрица,
Прекрасная ты птица.
Какие ноженьки, какой
носок,
И можно то сказать тебе без
лицемерья,
Что паче всех ты лир, мой
светик, хороша,
И попугай ничто перед тобой,
душа;
Прекрасняе стократ твои
павлиньих перья;
Нелестны похвалы приятно нам
терпеть,
О если бы еще умела ты и петь!
Так не было б тебе подобной
птицы в мире».
Ворона горлушко разинула
пошире,
Чтоб быти соловьем,
А сыру, думает, и после я поем,
В сию минуту мне здесь дело
не о пире.
Разинула уста
И дождалась поста:
Чуть видит лишь конец лисицына
хвоста.
Хотела петь — не пела;
Хотела есть — не ела.
Причина та тому, что сыру
больше нет:
Сыр выпал из роту лисице на
обед.

Редакция 1762 г.

Ворона сыром овладела,
Ворона добычью воронья ремесла,
Кусочек сыру унесла
И на дубу сидела,
Во рту его держав,
Ни крошечки еще его не поклевав.
Лисица скалит зубы
И разевает губы,
Со умилением взираючи на сыр,
И говорит: «Весь мир
Тебя, ворона, хвалит,
Я чаю, что тебя не много то
печалит,
И подлинно, то так,
Являет то твой зрак,
Прекрасная ты птица.
Я прямо говорю, как добрая
лисица.
Какие ноженьки! Какой носок!
Какие перушки! Да ты ж еще
певица;
Мне сказано: ты петь велика
мастерица».
Раскрыла дура рот, упал кусок.
Лисица говорит: «Прости,
сестрица,
И помни, матка, то, каков
у лести сок».

Между этими двумя редакциями басни Сумарокова появилась басня Хераскова, в которой были доведены до крайности стилистические новшества учителя:

Ворона негде сыр украла
И с ним везде летала;
Искала места, где б пристойнее ей сесть,
Чтобы добычу съесть,
Но на дерьво лишь села,
И есть хотела;
Лисица мимо шла,
Увидя то, к вороне подошла,
А сыру всей душой отведать захотела.
Что ж делать ей теперь?
Лисица зверь,
Коль можно было бы, то б на дерьво взлетела.
Что делать думает, хоть не могу летать,
Сыр надобно достать.
Вороне поклонясь, вскричала так лисица:
Куда какая птица!
Хоть пройди весь свет,
Тебе подобной нет;
Я б целой день с тобой, голубка, просидела,
Когда бы ты запела;
Изволь-ка песенку какую ты начать,
А я пойду плясать.
Ворона, впрямь взгордясь, свой голод позабыла
И, песню затянув, сыр на земь упустила;
Лисица, сыр схватя, не думала плясать,
Но стала хохотать.
Потом сказала ей: — Вперед ты будь умняе
И знай, что твоего нет голосу гнусняе.[11]

Херасков усилил гротескно-комическое, намеренно неправдоподобное в изображении поведения Лисицы: она обещает Вороне «плясать» и «стала хохотать», получив сыр; она рассуждает о том, что не может «летать».

Когда Сумароков создавал первый вариант басни о Вороне и Лисице, он воспользовался опытом Эзопа и Лафонтена в равной мере.

Сумарокову нужно было в хорошо известном каждому его читателю басенном сюжете выразить свое отношение к персонажам и басенному конфликту. У Эзопа нет никакого объяснения, откуда взялось у Вороны мясо. Басенный конфликт его строится на противопоставлении хитрой лести и глупого тщеславия. Не занимает и Лафонтена происхождение сыра, доставшегося Вороне. Сумароков вводит такую мотивировку, которая совершенно изменяет позиции сторон. Ворона у него достала сыр весьма определенным способом: она его украла. Такое исходное положение меняет расстановку сил в басне. Вместо тупой, но честной Вороны и хитрой Лисицы у Сумарокова конфликт недалекого вора и более хитроумного мошенника.

Если авторское отношение к Вороне высказано косвенно в начале и прямо в конце басни, где она названа «дурою», то авторская оценка Лисице нигде не дается прямо, она осущест-

[11] «Ежемесячные сочинения», 1756, июнь, стр. 569.

вляется стилистическими средствами, определенной организацией прямой речи Лисицы.

Сумароков для того сделал Ворону воришкой, чтобы оставить за автором «последнее слово», его эпическую оценку происходящего в басне. Эта оценка не носит характера прямого нравоучения, она выражена авторским отношением к обоим персонажам басни, ибо носителем естественно-разумного отношения к вещам оказывается в басне только автор, только поэт, и проявляется это этическое отношение через художественность, оно осуществляется средствами комического саморазоблачения персонажей басни. Таким образом, в басне Сумарокова, как и в сатире Кантемира, явственно возникает характерное для просветительского мироощущения XVIII в. противопоставление автора — носителя естественно-разумного отношения к миру, «философа» в том смысле, которое вкладывалось в это понятие общественной мыслью эпохи Просвещения, с одной стороны, и «неразумного», запутанного мира социальных и человеческих отношений, в котором отсутствует естественный, разумный, нравственный критерий человеческого поведения, — с другой.

Своеобразие того типа сознания, которое литература русского классицизма противопоставила всемирной ярмарке житейской суеты, в том, что сознание это поэтическое и действует не просто силой «разумных мыслей», как писал о Кантемире Сумароков, а средствами искусства, смехом и комическим разоблачением персонажей в сатирических жанрах.

Конечно, художественность еще во многом была подчинена дидактике и нравоучению. Собственно сатирическому направлению приходилось вести упорную борьбу со сторонниками иной трактовки задач литературы. Но именно в этой борьбе и совершалось поступательное движение сатиры русского классицизма XVIII в.

2

Принцип комизма, принятый Сумароковым в качестве руководящего начала его басенного искусства, осуществлялся им во всей структуре басни и в каждом ее элементе, в каждом частном приеме. В замечательном исследовании стилевых принципов сумароковской басни Лидия Виндт писала, что перечислить все комические приемы Сумарокова-баснописца невозможно из-за их многочисленности и разнообразия.[12]

Но можно на некоторых приемах стилистики и сюжетосложения показать, каким образом осуществлялась комическая игра Сумароковым-баснописцем и как он создавал собственную си-

---

[12] Лидия Виндт. Басня сумароковской школы. В кн.: Поэтика. Изд. «Academia», Л., 1926, стр. 81—92 («Дать исчерпывающий обзор языковых приемов Сумарокова было бы безнадежной попыткой»).

стему басенного стиля, национальную не только по языку, но и по самому подходу к проблемам и задачам комического, по своему пониманию природы смеха. В вышеназванном исследовании Л. Виндт указано, что «для усиления комических приемов у Сумарокова служат рифмы. Неожиданный ввод словесных тем получает как бы ложную мотивировку — набор слов для рифмы».[13]

Действительно, неожиданность рифмующихся слов, употребленных Сумароковым в басне «Коршун в павлиньих перьях» (1760), вызвала критические замечания. В этой басне наряженный в павлиньи перья, важничающий Коршун думает:

Что эдакий великий господин
    На свете он один.
И туловище всё, всё гордостью *жеребо*,
Не только хвост его; и смотрит только в *небо*.[14]

По словам Г. А. Гуковского, «нашлись литераторы, которые придрались к выражению „туловище всё, всё гордостью жеребо“, и стали бранить его, по-видимому, с точки зрения правильности языка».[15] Во всяком случае Сумароков не включил эту басню ни в один из своих прижизненных сборников «Притч», хотя впервые она была напечатана в журнале «Праздное время, в пользу употребленное» (1760), а в ответ своим критикам написал другую басню — «Коршун».

Эта новая басня делится на две части: в первой, полемической, Сумароков защищает свою рифму «жеребо—небо», во второй он поместил новую разработку сюжета о Коршуне в павлиньих перьях. В полемической части Сумароков объясняет правильность своего употребления слова «жеребо» применительно к Коршуну, птице:

Брюхато брюхо, — льзя ль по-русски то сказать?
    Так брюхо не брюхато,
    А Чрево не чревато,
Таких не можно слов между собой связать.
У Коршуна брюшко иль стельно, иль жеребо,
От гордости сей зверь взирает только в небо.
Он стал Павлин. Не скажут ли мне то,
Что Коршун ведь не зверь, но птица?
Не бесконечна ли сей критики граница?
    Что
Худого в том, коль я сказал «жеребо»?
Для рифмы положил я слово то, для «небо».
А это приискав, и несколько был рад.
Остался в точности, как должно быти, склад.
То шутки, каковы рондо, сонет, баллад.
. . . .
«Жеребо» положил не ради ль рифмы я?

---

[13] Там же, стр. 89.

[14] А. П. Сумароков, Полное собрание всех сочинений, т. VII, стр. 289.

[15] Г. А. Гуковский. Эмин и Сумароков. В кн.: XVIII век, сб. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1940, стр. 80.

Но сим испорчена ль хоть мало мысль моя?
Напрасно, кажется, за то меня ругают,
Что я неслыханну тут рифму положил,
Я критики себе за то не заслужил.
«Жеребо» слово я ошибкой не считаю.[16]

Смысл этого подробного разъяснения правомерности примененной Сумароковым «неслыханной» рифмы сводится к тому, что в комических стихотворных жанрах, для шутки, возможны и допустимы такие парадоксальные рифмы, назначение которых столкновением самого высокого и самого низкого, тривиального создать комический эффект несоответствия, неожиданности.

В сумароковском стремлении защитить свою смелую рифму выразилось его общее отношение к басне как жанру веселому, смешному, шутливому. Все компоненты стиля должны быть подчинены этой общей цели, в том числе и рифма. Осуществляется комический эффект в рифмовке различными способами.

Иногда комизм является результатом рифмования высокого и низкого слова:

Невежи жуки
Вползли в науки.[17]

Старинушки ворчат: худой сей день нам вождь,
Худое это дело,
Конечно, будет дождь.[18]

Изрядно: ну а я почто вошла в чины?
Кому-то хочется покушать ветчины.[19]

Везде о нем носилася хвала.
Какой-то человек привел ему вола.[20]

Неожиданность сочетания — вот основа комического в этих рифмах, а самая неожиданность основывается на сопряжении далеких по своему применению слов, т. е. слов разного стилевого происхождения. Науки, вождь, чины, хвала, судья — все это терминология политики, общественной жизни; жуки, дождь, ветчина, вол — все это конкретные термины повседневного обихода, слова разговорного языка. Такого рода сопоставления, комические по своей цели, возможны у Сумарокова и внутри басенной строки, особенно в тропах.

Во второй части притчи «Коршун» Сумароков создает новый вариант разработки этого же сюжета:

Стал Коршун быть Павлин,
В его он перьях был великий господин.
Но птицы прочие безумца ощипали,
Так брюхо гордое и горды мысли пали.[21]

---

[16] А. П. Сумароков, Полное собрание всех сочинений, т. VII, стр. 334.
[17] А. П. Сумароков. Притчи, кн. 1, стр. 56.
[18] Там же, стр. 48.
[19] Там же, стр. 53.
[20] Там же, стр. 62.
[21] А. П. Сумароков, Избранные произведения, стр. 211.

«Брюхо гордое» в басне «Коршун» — это метафорический оборот, в котором комизм есть результат неожиданного сочетания понятия из высокого стиля («гордое») с понятием заведомо низким («брюхо»). «Гордые мысли» в той же строке — это само по себе не смешно, но и здесь ироническое сопоставление образов «гордое брюхо» и «гордые мысли» вместе создает частный комический контекст, который входит в общий контекст басни о незаконно возгордившемся Коршуне.

Такое сопоставление, приобретающее иронический смысл, — распространенный прием комического в баснях Сумарокова. Например, в басне «Солнце и лягушка»:

Разнесся в некоем болоте слух,
И возмутило всех лягушек дух.[22]

Непосредственно ирония выражена сопоставлением высокого понятия о возмущенном духе с лягушками, как носительницами этого духа. Тут ирония очевидна, но в этих двух строках есть ирония, так сказать, второго порядка: она осуществляется соотношением между словом «болото» в первой строчке и «возмутило» во второй. Слово «возмутило» компрометируется в своей высокости этим, хотя и не близким, соседством с понятием безусловно низким — «болото».

Ирония такого собственно стилистического характера становится организующим принципом басни в целом, ее сюжета и конфликта. В басне «Кисельник» рассказывается:

Гороховый кисель мужик носил
И конопляно масло.

Бросив торговлю маслом и киселем, «замаранная маслом тварь» занялась воровством:

Украл из олтаря кисельник мой икону,
И другу своему он это говорил;
А тот его журил:
«Кафтана твоего не может быти гаже,
Ты весь от масла будто в саже;
Пристойно ль в олтаре в такой одежде красть?
Не меньше я тебя имею эту страсть,
И платьице почище я имею,
Да я из олтаря украсть не смею».
Кисельник отвечал: «Не знаешь ты Творца,
Отъемля у меня на Вышнего надежду,
Не смотрит бог на чистую одежду —
Взирает он на чистые сердца.[23]

В этой басне тема внешней грязи, замаранности приобретает неожиданную глубину; грязь оказывается нравственной порчей, лицемерием, ханжеством, притворством. Спор двух друзей-воров заканчивается блестящим каламбуром, мастерским pointe или, как

[22] А. П. Сумароков. Притчи, кн. 1, стр. 35.
[23] Там же, стр. 50.

писал Тредиаковский, «шильцем», завершающим басню. Прямое и переносное употребление понятия «чистота» (чистая одежда и чистые сердца) — одно из самых удачных применений сумароковских принципов комического. Неожиданность в этой басне является не сюжетной, а психологической, поскольку о событии нам рассказано раньше. Неожиданным оказывается способ самооправдания и одновременно саморазоблачения персонажа.

3

Весьма разнообразная и богатая техника комического у Сумарокова, от частных стилистических приемов и вплоть до общей композиции басен, подчинена изображению той жизненной сферы, в которой действуют только эгоистические страсти. Эта сфера не имеет социальных границ. Она в равной степени захватывает всю жизнь человека в обществе: от низов до самых верхов, от бедняка-крестьянина до знатного вельможи — опоры трона.

Картина общества, которая возникает в баснях Сумарокова, имеет особый характер. Между читателем и изображенными в баснях персонажами стоит басенный рассказчик, который всячески подчеркивает свое, особое, только ему присущее отношение к тем событиям, какие в басне происходят. Про лошадь одного из персонажей басни «Терпение» рассказчик говорит:

Имел он лошадь иль коня:
Какою шерстью, то едино для меня.
Буланая ль была, гнедая иль иная,
Пусть лошадь будет вороная.[24]

И действительно, масть лошади не имеет значения для хода басенного сюжета, не имеет сюжетного или какого-либо другого смысла и самое рассуждение об этом. Оно нужно Сумарокову только для того, чтобы показать особую позицию басенника, свободу его в выборе тех или иных сюжетных или внесюжетных мотивов, его особое отношение к героям басен.

В другой басне («Дельфин и невежа хвастун») рассказчик заранее готов согласиться, что сюжет его басни неправдоподобен:

Сплетён такой рассказ,
Что будто жестоко Дельфины любят нас:
Немножко должно мне теперь полицемерить,
Рассказу этому и я хочу поверить.
Хочу,
Я пошлины за то в казну не заплачу.[25]

Иногда неуверенность рассказчика в каком-либо однозначном ответе выражается в виде рассуждения («Волк и собака»):

Приятней города гораздо летом лес.
В прекрасны майски дни был там нежирный пес:

[24] Там же, кн. 2, стр. 3.
[25] Там же, кн. 2, стр. 16.

А я не знаю прямо,
Прогуливался ль тамо
Иль пищи он искал,
Хотя в лесу и густо,
Захочется ль гулять, когда в желудке пусто! [26]

Иногда рассказчик занимает заведомо ироническую позицию «неверия» в очевидные факты («Протокол»):

Украл подьячий протокол,
А я не лицемерю,
Что этому не верю.
Впадет ли в такой раскол
Душа такого человека!
Подьячие того не делали в век века.
И может ли когда иметь подьячий страсть,
Чтоб стал он красть!
Но я не лицемерю,
Что этому не верю;
Подьяческа душа
Гораздо хороша.
Да правда говорит гораздо красноречно:
Уверила меня, что было то конечно;
У правды мало врак;
Не спорю — было так.[27]

Часто какое-либо само по себе незначительное событие так пространно поясняется, что само это объяснение перерастает в особый эпизод или картину — развернутое сравнение. Так, о гордости осла, надевшего «кожу львову», говорится («Осел во львовой коже»):

Каков стал горд осел, на что о том болтать?
Легохонько то можно испытать,
Когда мы взглянем
На мужика
И почитати станем
Мы в нем откупщика,
Который продавал подовые на рынке,
Или у кабака,
И после в скрынке
Богатства у него великая река,
Или, ясняй сказать, и Волга и Ока,
Который всем теснит бока,
И плавает, как муха в крынке,
В пространном море молока,
Или когда в чести увидишь дурака,
Или в чину урода,
Из сама подла рода,
Которого пахать произвела природа.[28]

Таким образом увеличивается емкость каждого басенного сюжета, он включает в себя дополнительные темы, типы, характеристики, черты нравов. В связи с этим расширяется в баснях охват

---

[26] Там же, стр. 18.
[27] Там же, стр. 46—47.
[28] Там же, стр. 7—8.

действительности, притом очень конкретно изображенной, русской жизни во всем бытовом разнообразии человеческих типов и отношений.

От Белинского и Булича в нашей науке установилась традиция вполне справедливого, исторически обоснованного отношения к сатирическому творчеству Сумарокова и особенно к его басням.[29] Острота сатирического разоблачения существенных зол русской жизни, и прежде всего кривосудия, судейской неправды, — такова, по мнению большинства писавших о Сумарокове, его главная историческая заслуга. В советской науке басни Сумарокова исследовал, со свойственным ему талантом проникновения в самую суть творческих идей художника, Г. А. Гуковский, особенное внимание уделивший социальному их пафосу и общественному значению.[30] Он безусловно прав, когда отмечает ограниченность социальных масштабов басенной сатиры Сумарокова. Действительно, и Сумароков, и его последователи в баснях не выступали против социального неравенства; более того, они считали его естественным и разумным и, следовательно, были убежденными представителями интересов русского дворянства как правящего сословия. По существу этих утверждений, подкрепленных достаточно обильно приведенным материалом, возражений или сомнений не возникает. Но некоторые сомнения все же возникают при определении общего смысла басенного творчества Сумарокова. Г. А. Гуковский писал: «Основные вехи, по которым должна была пойти социальная борьба, были намечены в литературе сумароковской группой с самого начала ее образования. Враги были опознаны сразу же и с двух сторон одновременно. С одной стороны — это придворная „знать“, дельцы, захватившие власть в государстве, „тесною толпой стоящая у трона“ „чернь“; с другой стороны — это „подьячие“ и „откупщики“, т. е. купцы, мещане и бюрократы, стремящиеся к политической и экономической мощи путями, идущими вразрез с теми, по которым хотели вести страну либеральные помещики».[31] И далее следует определение сумароковской борьбы с подьячими как особого вида его творчества, в котором «этика была... лишь фактом производным; сущностью была политика, окрашивавшая социальные оценки в этические тона».[32] Затем следует очень продуманное объяснение, кого же называл Сумароков «подьячими», из которого следует, что в сущности он имел в виду всю бюрократию, снизу доверху, от мелких провин-

---

[29] См.: В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 298—319; Н. Н. Булич. Сумароков и современная ему критика. СПб., 1854.

[30] Г. А. Гуковский. Очерки по истории русской литературы XVIII века. Дворянская фронда в литературе 1750—1760-х годов. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 56—89.

[31] Там же, стр. 70.

[32] Там же, стр. 71.

циальных взяточников до крупнейших придворных воротил. Г. А. Гуковский приводит как доказательство такой емкости понятия «подьячий» у Сумарокова его статейку «О копиистах», в которой, имея в виду гофмаршала Сиверса, крупного вельможу, занимавшего видный пост при дворе, сатирик писал: «Озлобленный мною род подьяческий, которым вся Россия озлоблена, изверг на меня самого безграмотного из себя подьячева и самого скаредного крючкотворца».[33] Таким образом, «подьячий» для Сумарокова — понятие собирательное, это не только враг его личный или сословный, но враг «всей России», всей нации, которая им «озлоблена»; это общенациональный враг номер один, это общенародное бедствие. Именно Сумарокову принадлежит великая историческая заслуга принципиальной постановки борьбы с подьячими — как борьбы общенациональной, а не только сведения сословных счетов.

При такой постановке вопроса о подьячих точка зрения Сумарокова-баснописца приобретала огромное общественное значение, а басня становилась сатирой. Тот рассказчик, от имени которого излагаются события в баснях Сумарокова, становится общественно значительным лицом, в своем роде не менее весомой фигурой русской общественной жизни, чем «лирик» в одах Ломоносова. Не превращаясь еще в литературную личность, как это стало возможно полустолетием позже у Крылова, басенный рассказчик Сумарокова занял прочное место в русской литературе своего времени (1750—1770-е годы) как выразитель общенационального отношения к общенациональному бедствию, к язве, разъедающей государственное тело.

Особая художественная форма подчеркнутого, гротескно усиленного отношения рассказчика к рассказываемому в баснях Сумарокова вобрала в себя одновременно этический и эстетический принципы подхода к сатирическому изображению социальной действительности. Мир сумароковской басни — это мир, не просветленный разумным сознанием, это мир, где господствуют эгоистические страсти, мир корысти, мир «интереса» — если пользоваться терминологией Гельвеция. Свет разума, норму благородного чувства в этот непросветленный мир корысти и неразумия вносит рассказчик, «басенник». Он негодует, он возмущается, он проклинает тот мир уродов и дураков, о котором рассказывает, но главная сила, к которой он обращается, это сила смеха. За три четверти века до Гоголя Сумароков понял силу смеха, понял, что в социальной борьбе самым сильным оружием этической дискредитации, нравственного уничтожения может быть смех, т. е. одна из самых могучих форм эстетического воздействия, а не дидактика и морализаторство в форме простого, хотя и олитературенного изложения общих истин. Сумароков с полным согласием

[33] «Трудолюбивая пчела», 1759, стр. 759.

принял бы то объяснение силы и социального значения смеха, которое высказал Гоголь в 1842 г.: «Несправедливы те, которые говорят, что смех не действует на тех, противу которых устремлен, и что плут первый посмеется над плутом, выведенным на сцену: плут-потомок посмеется, но плут-современник не в силах посмеяться! Он слышит, что уже у всех остался неотразимый образ, что одного низкого движенья с его стороны достаточно, чтобы этот образ пошел ему в вечное прозвище; а насмешки боится даже тот, который уже ничего не боится на свете».[34]

4

Сложившееся в основном в 1750-е годы направление комического рассказа в русской басенной литературе развивалось, как уже показано, преодолевая серьезное сопротивление сторонников других решений. Эта борьба продолжалась и в 1760-е годы, когда один за другим стали выходить сборники басен оригинальных и переводных, так что это десятилетие русской литературы можно назвать десятилетием особенного интереса к басне.[35] И как показало дальнейшее развитие басни в русской литературе, противники сумароковского типа басни были не слабее его союзников. Сборники басен Гольберга в переводе Д. И. Фонвизина, В. Золотницкого, Федора Эмина — все это настойчивая прозаическая разработка басенных сюжетов с установкой на нравоучение, на прямую дидактику и совершенно без каких бы ни было попыток обращения к комическому.

Как правило, каждая басня в этих сборниках имеет обязательное «изъяснение», иногда краткое, иногда очень простран-

---

[34] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. 5, Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 169—170.

[35] Перечисляем в хронологическом порядке издания: Езоповы басни с нравоучением и примечаниями Рожера Летранжа, вновь изданные и на российский язык переведенные Сергеем Волчковым. Печатана 2-м тиснением. СПб., 1760; Басни нравоучительные с изъяснениями... Гольберга. Перевел Денис Фонвизин. М., 1761; Политические и нравоучительные басни Пильпая, философа индейского, с французского переведены Академии наук переводчиком Борисом Волковым. СПб., 1762; Притчи Александра Сумарокова, кн. 1—2. СПб., 1762; Новые нравоучительные басни с прибавлением особливых к ним изъяснений, сочинены в пользу общества Владимиром Золотницким. СПб., 1763; Федра, Августова отпущенника, Нравоучительные басни, с Езопова образца сочиненные, а с латинских российскими стихами преложенные, с приобщением подлинника, Академии наук переводчиком Иваном Барковым. СПб., 1764; Нравоучительные басни Федора Эмина. СПб., 1764; Нравоучительные басни Михайла Хераскова, кн. 1—2. М., 1764; Басни нравоучительные... Гольберга. Изд. 2-е, с прибавлением 42 басен. М., 1765; Притчи избранные на русском и немецком языках Александра Сумарокова. СПб., 1765 (издание до сих пор не обнаружено); Басни Николая Леонтьева. СПб., 1766; Нравоучительные басни Василия Майкова, чч. 1—2. М., 1766—1767; Притчи Александра Сумарокова, кн. 3. СПб., 1769.

ное. В некоторых случаях «изъяснение» превышает по размеру саму басню. Таково их соотношение в басне Гольберга «О терновнике»:

«Терновник жаловался Юпитеру, для чего дал он ему столь дурной вид, на что Юпитер так ему ответствовал: „Ты для терновника создан довольно хорошо".

Баснь сия доказывает, что всякая тварь в своем роде совершенна. Человек не может жаловаться, для чего он не так создан, как ангел: ибо он для того и создан, чтоб быть человеком. Лошадь не может негодовать на то, для чего не имеет крылья и не летает так, как птица, потому что она создана быть лошадью, и свинья в своем роде довольно хороша».[36]

В сборнике Золотницкого соотношение между баснями и «особливыми» к ним пояснениями доходит до того, что «изъяснения» становятся в два или три раза больше басни, совсем как в сборнике Эзопа—Летранжа.

При этом «изъяснения» используются авторами для высказываний на общественные или этические темы, часто очень далекие от прямого смысла басни и ее сюжета.

В сборнике «Нравоучительных басен» в прозе Федора Эмина отчетливо заметны три тенденции. Одни его басни превращаются в новеллы, в забавные истории с анекдотическим сюжетом («Черт и старуха»), другие — в аллегории, а третьи — в некоторое подобие нравоописательных очерков, позднее широко представленных в сатирических журналах 1769 г., в том числе в журналах самого Эмина. В этом смысле очень характерно изображение модных вертопрахов в его басне «Мужество и Притворство»: «Тогда Мужество спросило Притворство: „Что за твари в его свите находились?". На что так отвечало Притворство: „Те, которые бегают по саду и повсюду вертятся, суть благородные твари; они говорят, что трудиться только подлому человеку прилично, ибо таковый не трудясь пропитаться не может. Но они, будучи достаточны, ни о чем ином не думают, как только, чтоб весь день гулять, играть в карты, хорошо наряжаться и делать посещения знатным господам и госпожам».[37]

Помимо баснописцев-прозаиков, против Сумарокова выступали в это время и сторонники ломоносовского истолкования басни. Один из самых верных учеников Ломоносова, И. Барков, выпустил в 1764 г. свой стихотворный перевод басен Федра, а в 1766 г. отредактировал[38] и выпустил новое издание сборника Эзопа—Летранжа.[39] Все басни Федра Барков перевел шести-

---

[36] Басни нравоучительные с изъяснениями... Гольберга, стр. 8.

[37] Нравоучительные басни Федора Эмина, стр. 258.

[38] См.: Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века, т. III. Изд. «Книга», М., 1966, стр. 423.

[39] Езоповы и другие басни с приложенным нравоучением для детского употребления. СПб., 1766.

стопным ямбом, очень сходно с переводом Ломоносова из Лафонтена. В стихотворном «Предъизвещении» Федр объяснил свое понимание басни, вполне разделяемое Барковым:

Что вымыслил Езоп, то скрасил я стихами,
Двояку похвалу мня заслужить трудами,
Так как и плод сокрыт двоякой в книге сей:
Во-перьвых, баснями смешит она людей;
Другое, учит жизнь вести благорассудно.
Когда ж кому смешно покажется и чудно,
Что звери и древа имеют разговор,
То ведал бы, что здесь шутливых басен сбор.[40]

Для того чтобы была понятна позиция Баркова в выборе стилевых принципов создания «русского Федра», целесообразно сравнить переводы-переделки Сумарокова с соответствующими баснями в интерпретации Баркова.

Басню Федра «Святотатец» Сумароков в своей переделке назвал «Вор» и объяснил свою задачу как «склонение на наши нравы» ее сюжета:

На русску стать я Федра преврачу
И русским образцом я басню сплесть хочу.

Барков же стремился к точной передаче сюжета оригинала. Он писал в предисловии к «Басням» Федра: «Что касается до моего перевода, то старался я, сколько возможно, соглашать свои мысли с Федровыми».[41]

Даю для сравнения оба перевода:

«Вор» Сумарокова

Кто как притворствовать ни станет,
Всевидца не обманет.
На русску стать я Федра преврачу,
И русским образцом я басню сплесть хочу.
Большую вор купил себе свечу,
Чтоб было красть ему средь ночи в церкви видно;
Зажег пред образом и молится бесстыдно.
Сперва украв часовник,
И став церковник,
Умильно чтет молитву он сию
— Услыши, господи, молитву ты мою.
Пред коим образом свеча его сгорает,
Пред коим молится, сей образ обдирает,
И сколько мог потом бездельник сей украсть,
И кражи той в мешок покласть,
С тем он пошел домой;
Без страха спать ложится,
Жене божится,
Что бог ему то дал,
Благословя его ловитву,
За умиленную молитву.
Бездельник! дело то диавол созидал,
Который таковым злодеям помогает,
Как божья благодать от смертных убегает.[42]

---

[40] И. С. Барков, Сочинения и переводы, СПб., 1872, стр. 195.
[41] Там же, стр. 191.
[42] А. П. Сумароков. Притчи, кн. 1, стр. 37—38.

«Святотатец» Баркова

От Иовишева взяв огнь олтаря священный
При свете том обкрал его вор дерзновенный;
И как отягощен добычей отходил,
Незапно страшный глас от божества внушил:
— Хотя от злых сии мне дары столь суть мерзки,
Что вор меня татьбой не раздражает дерзкий,
Но если придет день, назначенный судьбой,
Погибнешь ты, злодей, скончав жизнь казнью злой,
А чтоб не освещал наш огнь злодеев ввеки,
Которым чтут богов усердно человеки,
Никто к нему с сего не прикасался дня.
И так нельзя вжигать от олтаря огня,
Ни к жертве с той поры простым огнем касаться.[43]

Басню Федра, касающуюся древнеримских религиозных обычаев, Сумароков не только перенес в современную ему русскую жизнь, но и самую тему изменил совершенно. У него в басне высмеивается лицемерие вора, обман под видом молитвы, тогда как у Федра главное — святотатство в собственном смысле, легенда о ритуальном преступлении как поэтическом объяснении древнего обычая. Ирония, комизм поступков персонажа — все это превращает гневное нравоучение Федра в смешную русскую басню в том ее понимании, которое внес в литературу XVIII в. Сумароков.

Переводы Баркова осуществлены, если следовать классификации Ломоносова, в основном средствами среднего «штиля», с небольшими вкраплениями низкого. Ближе всего Федр в переводе Баркова к стилю «Письма о пользе стекла» Ломоносова, где дидактика перемежается с иронией и, изредка, с шуткой.[44]

Сумароковскую басенную манеру усваивали в 1760-е годы различным образом. У Ржевского сумароковские приемы комического воспроизводятся без того организующего начала, каким у самого Сумарокова является басенный рассказчик. По мнению Г. А. Гуковского, Ржевский был не только учеником, но и «младшим сотрудником» Сумарокова в разработке общей для них басенной манеры: «Поскольку сумароковская система устанавливалась частично одновременно с басенным творчеством Ржевского, мы можем считать, что эта система создалась не без участия этого последнего».[45]

Ржевский также использует прием «болтовни», отступлений от сюжета. Характерна в этом отношении притча Ржевского «Волк-певец», в которой непомерно разросшееся вступление («мораль») почти втрое больше собственно басни:

---

[43] И. С. Барков, Сочинения и переводы, стр. 250—251.

[44] О баснях Федра в переводе Баркова см.: Г. П. Макогоненко. Враг парнасских уз. «Русская литература», 1964, № 4, стр. 137—139.

[45] Г. А. Гуковский. Русская поэзия XVIII века. Изд. «Academia», Л., 1927, стр. 155.

Невежа захотел письмом разбогатеть,
Однако надобно немного попотеть,
Не только чтоб хотеть
Письмом разбогатеть;
Когда ж не хочет кто трудяся попотеть,
Бесплодно без труда хотеть
Письмом разбогатеть,
А как отведаешь учася попотеть,
Не будешь ты хотеть
Письмом разбогатеть.
Случилось волку захотеть,
Чтоб нежно голосом запеть,
И оной лестию ко стаду подлететь:
Чтоб волчью добычью чрез то разбогатеть,
Но чуть разинул пасть, чтоб сладостно запеть;
Да не запел, а стал по-волчьему реветь.
Узнал пастух, что волк овечку стибрить ладит,
Дубиной волка гладит.
Отнюдь не надобно хотеть
Искусством не своим разбогатеть,
Коль не отведал ты учася попотеть:
Берегись и ты хотеть
Письмом разбогатеть,
Чтоб и тебе, как волку, не запеть.[46]

Непринужденность сумароковского обращения с читателем здесь заменена несколько назойливой игрой с повторяющимися рифмами (на всю басню шесть рифмующихся слов, из которых три повторяются по шесть раз каждое!) и повторяющимися басенными сентенциями. Рассказчик у Ржевского больше занят «формой», построением басни, чем ее содержанием, как это обычно у Сумарокова, хотя и у последнего попадаются басни особенно изысканного построения, вроде басни «Олень»:

Олени, так как мы, животного же роду,
Такую же имеют моду,
Что пьют они, да пьют одну лишь только воду.
К реке прибег испить олень.
В воде увидел он свою оленью тень.
И тьму ногам он делал пень,
И говорил: «Судьбы и щедры всем и строги,
Прекрасные даны мне роги,
И самы пакостны с собой таскаю ноги».
Пес гончий тек ему во след;
Не хочет мой олень таких себе бесед,
Бежит; не мил ему сосед.
В минуту в лес ушел он резвыми ногами,
В лесу цепляется рогами
И медлит на бегу он этими врагами.
Видна из басни суета,
Когда за лучшее почтется красота,
Что лучше наша часть не та.[47]

Но у Сумарокова рифмы повторяются в притче, написанной не разностопным стихом, а с чередованием четырехстопного и

---

[46] «Свободные часы», 1763, февраль, стр. 95—96.
[47] А. П. Сумароков. Притчи, кн. 1, стр. 67.

шестистопного ямбов, и не с такой настойчивостью, как у Ржевского. У последнего комизм рифменный не совпадает с комизмом сюжетным, а имеет самодовлеющий для поэта интерес. Так, например, в басне Ржевского «Купец во дворянстве» в сущности нет сюжета и комическую нагрузку несет на себе вступление, прямого или даже косвенного отношения к басне как таковой не имеющее:

Купчина,
Иль иначе купец,
Дворянского добился чина;
Да то и невеликая причина,
Когда скажу: купец
Был не скупец
И не глупец,
Да притча-то не в том, что мой богат купчина,
И что дворянского добился чина:
Железом режется лучина,
А серебром препятство чина.[48]

В баснях Хераскова, вошедших в его сборник 1764 г., проявилась иная тенденция — к созданию «последовательной манеры басенного изложения, очищенной от сумароковской ретардации».[49] Но освобождение от сумароковской «разговорчивости» в творчестве его последователей неизбежно приводило к утрате комизма и превращению басни в жанр дидактический. У Хераскова поведение басенных персонажей выводится не из их характера, а из общей идеи басни. Так, Верблюд у него гордится своим высоким ростом, но, увидев Слона, «повесил уши». Мораль басни очевидна и, в сущности, содержится уже в самом названии ее («Верблюд и Слон»).

Наиболее последовательными продолжателями Сумарокова-баснописца можно считать Н. Леонтьева и В. Майкова. У первого, сходно с персонажами басен Сумарокова, вол, попавший в клепцу (капкан) сам себя утешает следующим рассуждением, рассчитанным на комическое впечатление:

Но напоследок тем при смерти утешался,
Что твари, кои всех разумнее слывут,
Подобно, как и он, себя не берегут
И ложное добро за счастье принимают,
А оттого в клепцу нередко попадают.[50]

Встречаются у Леонтьева и обращения к читателю (басни «Пчелы», «Орел и черепаха»), характерные для Сумарокова и способствующие уничтожению дистанции между читателем и басенником.

Современный исследователь строго отзывается о баснях В. Майкова: «С художественной стороны басни Майкова еще да-

---

[48] «Свободные часы», 1763, апрель, стр. 202.
[49] Г. А. Гуковский. Русская поэзия XVIII века, стр. 158.
[50] Н. Леонтьев. Басни. СПб., 1766, стр. 6.

леко не совершенны. Поэт не владеет необходимой краткостью, выразительностью изложения. Его рассказы уснащены лишними деталями, справками, которые задерживают развитие сюжета».[51] Другого мнения был о баснях В. И. Майкова их первый исследователь, автор самой основательной в нашей науке работы о нем — Л. Н. Майков. Он считал, что В. И. Майков в своих баснях, «отрешившись на время от условных литературных требований... возвращается в лоно той жизни, в которой сложился его личный характер, и воспроизводит ее в своих сочинениях с меткостью и правдой, не затуманенной никакими предрассудками. При соблюдении этого главного условия небольшой объем басен Майкова и простота их формы и содержания способствуют художественной их выдержанности и целости».[52] Даже в разработке традиционных басенных сюжетов Майков находит новые комические положения и вариации. Так, в басне «Лягушки, просящие о царе» лягушки у него пытаются по-своему развеселить царя-чурбана и говорят:

«Знать, царь не ведает лягушечья язы́ка;
Повеселим царя,
У нас изрядная вокальная музы́ка».
Запели все: одна кричит,
Другая тут ворчит,
А третья хлехочет,
Четвертая хохочет,
Иная дребезжит,
Но царь лежит —
Музыки их не внемлет
И головы, как мертвый, не подъемлет.[53]

Л. Н. Майков отметил в баснях В. И. Майкова еще одно, по его мнению, особенное, только ему присущее свойство. Он писал: «Между баснями Майкова мы находим несколько таких, которые стоят в более или менее тесной связи с нашим сказочным эпосом, и опять-таки с тем его отделом, в котором господствуют не наивные верования отдаленной старины, а позднейшие комические мотивы, извлеченные народом из наблюдений над действительной жизнью. Так, басня „Крестьянин, медведь, сорока и слепень" заимствована Майковым из народной сказки, которая своим наивным неприличием свидетельствует о позднем своем происхождении; Майков передает ее довольно близко к подлиннику, с единственной целью позабавить читателя, хотя в конце и прибавляет, по классическому обычаю, нравоучительное заключение».[54]

---

[51] А. В. Западов. Творчество В. И. Майкова. В кн.: Василий Майков, Избранные произведения, изд. «Советский писатель», М.—Л., 1966 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 26.

[52] Л. Н. Майков. О жизни и сочинениях В. И. Майкова. В кн.: В. И. Майков, Сочинения и переводы, СПб., 1867, стр. LXIX.

[53] В. И. Майков, Избранные произведения, стр. 138—139.

[54] Л. Н. Майков. О жизни и сочинениях В. И. Майкова, стр. LVI.

Другие сюжеты басен, заимствованных В. И. Майковым из литературы XVI—XVII вв. и народного творчества, указаны Л. Н. Майковым далее, а также в его комментариях.

Эти частные сближения, достаточно притом убедительные, следуют из общего убеждения Л. Н. Майкова в том, что творчество В. И. Майкова — его басни, сказки и поэма «Елисей» — «соприкасается» с сатирической и повествовательной литературой XVII—начала XVIII в.: «Нравственная неразборчивость и скандалезность содержания при основном поучительном стремлении составляют отличительную черту этих произведений. Но вместе с такой неблаговидной стороной мы находим в них и более здоровую — сатирическую струю: русская новелла XVII—XVIII столетия не без меткости и остроумия задевает некоторые пороки современного ей общества».[55]

Очень интересное соображение Л. Н. Майкова о значительном соприкосновении басенного творчества В. И. Майкова с сатирической новеллистикой XVII—начала XVIII в. и с народной сатирической сказкой было недавно распространено и на басенное творчество Сумарокова.[56]

К. В. Чистов пишет о «богатом использовании» «русских народных анекдотов, анекдотических и бытовых сказок и пословиц» в определенной категории притч Сумарокова.[57] Однако почти каждый раз, когда исследователь указывает на какую-либо народную сказку как на источник басни Сумарокова, он отмечает, что данный сюжет встречается и в литературе книжной. Так, по поводу сюжета притчи «Спорщица» он сообщает, что этот сюжет встречается еще в «Великом зерцале», а притча «Кисельник» восходит к анекдоту, рассказанному в проповеди Феофана Прокоповича.[58]

Действительно, и Сумароков и Майков не видели ничего зазорного, предосудительного и запретного в использовании сюжетики народного анекдота или народной сказки для своих притч. Им нужны были комические положения, ситуации, обороты, пословицы, и они широко черпали их из фольклора, главным образом из той его части, которая входила в рукописные сборники, еще в середине века успешно конкурировавшие с печатной книгою.

Сам по себе факт обращения Сумарокова и Майкова к рукописному фольклорному материалу важен и знаменателен, но при этом следует ясно представлять себе, что фольклор для них еще не был особой сферой национальной культуры, равновеликой по

[55] Там же, стр. LIV—LV.

[56] См.: К. В. Чистов. «Притчи» Сумарокова и русское народное творчество. Ученые записки Карело-Финского пед. института, Петрозаводск, 1955, т. II, вып. 1, стр. 145—160.

[57] Там же, стр. 150.

[58] Там же, стр. 150, 152.

своему богатству и значению всему, созданному нацией уже в историческую эпоху, на стадии цивилизации. Поэтому сюжеты, взятые у Пильпая или Эзопа, воспринимались Сумароковым и баснописцами его школы в одном ряду с народными анекдотами и странствующими историями. То, что мы называем «фольклором», Сумароков не выделял из всего известного ему национального словесно-художественного наследия.

Басня как явление литературы общенациональной была создана в 1760-е годы, в первую очередь Сумароковым, и именно в таком своем качестве оказала заметное влияние на создававшиеся в это время комедию и сатирическую журнальную прозу.

ГЛАВА XI

Смех и нравоучение в комедии

1

В конце 1750—начале 1760-х годов в связи с созданием государственного театра перед русской литературой появилась новая задача — найти пути и способы создания национального драматического репертуара. Если трагедии Сумарокова были общепризнанным талантливым решением проблемы создания национальной трагедии, то с комедией положение сложилось неблагоприятно. Комедии Сумарокова 1750 г. имели по преимуществу памфлетно-полемическую цель и уже потому не могли стать образцом нового для русской литературы жанра. Исследователь комедийного творчества Сумарокова, настаивая на том, что образы и ситуации первых его комедий взяты из «реальной действительности», сам же превосходно и убедительно показывает зависимость первых комедийных опытов русского драматурга от различных традиций (комедии Гольберга и Мольера, русские интермедии, комедия дель арте и т. д.).[1] Каждая из трех ранних комедий Сумарокова «представляет собой ряд более или менее механически связанных сцен; одна за другой на театр выходят комические маски, действующие лица, представляющие осмеиваемые пороки, и в диалоге, не двигающем действие, показывают публике каждая свой порок. Когда каталог пороков и комических диалогов исчерпан, пьеса заканчивается. Борьба за руку героини не объединяет даже малой доли этих диалогов».[2]

Интерес ранних комедий Сумарокова исчерпывался их злободневностью, поскольку реального быта в них не было совсем; сам он не придавал им, по-видимому, большого значения и вернулся к комедийному творчеству много позднее, когда русскими

[1] А. Косман. Комедии Сумарокова. Ученые записки Ленинградского гос. университета, серия филологических наук, вып. 2, Л., 1939, стр. 155—189.

[2] Г. А. Гуковский. Сумароков и его литературно-общественное окружение. В кн.: История русской литературы, т. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 402.

драматургами стала практически решаться проблема создания русской комедии как одного из насущно необходимых национальной культуре драматических жанров. Провозглашенный Сумароковым в 1762 г. применительно к басне лозунг «на русску стать я Федра преврачу» был принят к осуществлению группой театральных переводчиков, составивших литературный кружок И. П. Елагина, еще с начала 1750-х годов выступившего в качестве убежденного сторонника Сумарокова и его литературно-эстетических принципов.

Тем, кто сознательно хотел создавать в середине 1760-х годов русскую комедию, приходилось считаться с общим положением этого жанра в европейских литературах и с теми изменениями, которые произошли в его судьбе в послемольеровскую эпоху, особенно во второй четверти XVIII в.

Со сцен больших парижских театров исчез смех, его сменили чувствительность и серьезность. Комедии Детуша принято было называть «серьезными», а Лашоссе — «слезными». Мольер перестал смешить. В 1764 г., когда был возобновлен «Мнимый больной», современник писал о своих впечатлениях: «Наше тщательное соблюдение приличий не позволило нам так смеяться на этой пьесе, как это бывало во времена Мольера».[3] Смех ушел из репертуара больших театров в ярмарочные и бульварные театры, он существовал вне литературы, презираемый критикой, но любимый публикой и процветавший до самой французской революции.[4] Нелюбовь к Мольеру была лишь частным симптомом вражды к комическому в литературе.

Просвещение XVIII в. в целом отнеслось к Мольеру сдержанно, хотя и платило дань официальным приличиям, но в общем Мольер не подходил под среднюю норму вкуса, он был слишком характерен, грубоват, местами низок, его не сдерживали третьесословные предрассудки, честь мундира третьего сословия ему еще не была дороже радости художественного открытия в области смешного.[5] И чем ближе к середине века, тем строже судят о Мольере и предпочитают ему Детуша. Так, уже в 1747 г. Вольтер писал: «Я видел „Тщеславного“, который был жесточайшим образом искалечен актерами, но пиеса тем не менее доставила мне огромное удовольствие. Я убежден более, чем когда-либо, в том, что это произведение в отношении нравов может быть сравнено с лучшими произведениями Мольера, интригою же оно превосходит почти все творения последнего».[6]

Удивительно, что Сумароков, который, конечно, не мог знать

---

[3] См.: F. Gaiffe. Le rire et la scène française. Paris, 1931, p. 138.

[4] Там же, стр. 139—144.

[5] См.: И. З. Серман. Классицизм и реализм. (В порядке постановки вопроса). В кн.: XVIII век, сб. 6. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 38.

[6] Цит. по кн.: А. А. Чебышев. Очерки из истории европейской драмы. Французская «слезная комедия». Воронеж, 1901, стр. 21.

этого частного письма Вольтера, в том же 1747 г. почти столь же высоко оценил комедии Детуша, поставив его рядом с Мольером:

Каков в трагедии Расин был и Вольтер,
Таков в комедиях искусный Молиер.
Как славят, например, тех «Федра» и «Меропа»,
Не меньше и творец прославлен «Мизантропа».
Мольеров «Лицемер», я чаю, не падет
В трех первых действиях, доколь пребудет свет.
«Женатый философ», «Тщеславный» воссияли
И честь Детушову в бессмертие вписали.[7]

В примечаниях к «Эпистоле о стихотворстве» о Детуше сказано в прозе то же, что и в этих стихах: «Детуш, знатный французский комик. Комедии его „Тщеславный“, „Женатый философ“ безмерно хороши».[8] Такая высокая оценка комедий Детуша — характерное явление для литературной критики 1740—1750-х годов, а у Сумарокова она тем более знаменательна, что из живых в то время писателей в «Эпистолу» попал, кроме Детуша, только Вольтер («великий стихотворец и преславный французский трагик»). К середине века Детуш прочно занял в литературе классицизма XVIII в. очень заметное место, заменив Мольера в высокой комедии. Детуш, а за ним Лашоссе, как известно, явились создателями: первый — серьезной, а второй — слезной комедии. Их творчество — это существенный этап на пути к созданию во Франции буржуазной драмы, хотя оба драматурга еще предпочитали изображать дворянское общество и делать носителями добродетели аристократов, а не буржуа: «Основное требование, предъявляемое Детушем к комедии, это — поучать, забавляя. Он всегда стремится подчеркнуть ту мораль, ради которой написана пьеса, и потому снабжает свои комедии морализирующими концовками... Центральные образы пьес Детуша даны в двух планах: с одной стороны, это — олицетворение тех или иных общественных пороков, с другой — противопоставленные им образцы добродетели. Добродетельные персонажи, после некоторой борьбы с отрицательными, заставляют последних отказаться от своих пороков и вернуться на стезю добродетели».[9]

Все разнообразие поисков в драматургии классицизма первой половины XVIII в. свелось к постановке проблем морали: «„Слезная драматургия“ полагала в моралистичности своей основной пафос. Однако именно на этом пути ее захватывала и сковывала классическая доктрина: прививать буржуазную мораль к устоям старого порядка можно было только в идеальной абстракции. Для решения этой задачи „слезная комедия“ вынуждена была отка-

---

[7] А. П. Сумароков, Избранные произведения, изд. «Советский писатель», Л., 1957 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 121.

[8] Там же, стр. 127.

[9] Г. Н. Гендриксон. Развитие комедии и романа до Дидро. В кн.: История французской литературы, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1946, стр. 707.

заться от „материальных образов“ старой мольеровской комики и опереться на противоположную сторону классической антитезы — отвлеченный разум, чтобы и разрабатывать при его помощи „субстанциальные“ характеры, принадлежавшие до сих пор трагической сфере».[10]

Поэтому многие правоверные сторонники эстетики классицизма спокойно и одобрительно отнеслись к появлению слезной комедии. Даже Фрерон, строгий последователь Буало, одобрял ее: «Слезный жанр... мне кажется более естественным, более соответствующим нашим нравам, чем трагедия. Страсти трагического театра являются страстями сильными, напряженными до крайности. Наши подавляются воспитанием и светским обычаем. Пороки, которые рисует трагедия, являются преступлением, наши — это слабости. Ее герои — короли, мы — частные граждане. Наконец, картины, которые она предлагает нашему взору, не имеют никакого сходства с тем, что нас касается и занимает в обычном течении жизни».[11]

Из этого существенного и принципиального обстоятельства следует, что само по себе обращение к слезной комедии русских драматургов 1760-х годов еще не обязательно означало их разрыв с классицизмом, а было одной из многих попыток его реформирования.

Пропагандистом серьезной комедии, комедии нравоучения, выступил в русской драматургии 1760-х годов Владимир Лукин. Несколько лет вокруг него шли ожесточенные критические баталии, но уже в 1770-е годы он был забыт, пьесы его на сцене не удержались, и через сто лет его «открыл» А. Н. Пыпин, напомнивший о неудачливом новаторе-драматурге. Каковы же причины столь кратковременного, но несомненного успеха новаторской работы Лукина и катастрофически быстро наступившего забвения?

А. Н. Пыпин считал, что «Лукин может представить исторический интерес, потому что, каковы бы ни были его качества как писателя (таланта у него не было), он пытался в свое время на некоторую реформу в принятых тогда псевдоклассических правилах и обычаях, он хотел быть нововводителем в русском народном смысле».[12] За сто лет после появления работы Пыпина оценка Лукина у историков русского театра приобрела бо́льшую «внушительность». Например, Б. Н. Асеев пишет: «Реалистические и демократические тенденции, свойственные сентиментализму, впервые в России нашли свое проявление в деятель-

---

[10] В. Блюменфельд. Драматургическая теория Дидро. В кн.: Ранний буржуазный реализм. Сборник статей под ред. Н. Берковского. Гос. изд. худож. литературы, Л., 1936, стр. 259.

[11] Там же, стр. 260.

[12] А. Н. Пыпин. В. И. Лукин. В кн.: Сочинения и переводы В. И. Лукина и Б. Е. Ельчанинова. СПб., 1868, стр. II.

ности... Лукина».[13] По мнению этого же историка театра, «молодой писатель-разночинец был зачинателем борьбы против дворянского классицизма».

В каком же отношении к действительному положению дел в драматургии классицизма середины XVIII в. находятся театральные взгляды и драматургическая практика Лукина? Наиболее обстоятельное исследование творчества Лукина принадлежит П. Н. Беркову, который так определяет позиции Лукина в литературно-театральной борьбе 1760-х годов: «Формируя свои эстетические взгляды, он серьезно и вдумчиво отнесся к народному театру, к сатирическим „игрищам", к другим видам театральной инициативы народа. Из размышлений над этим материалом Лукин извлек поучительные и плодотворные выводы, проникся реалистическими тенденциями народного театра и, по мере своих скромных творческих возможностей, попытался перенести в русский театр живую связь с русской действительностью, с социальными отношениями того времени».[14]

В своих пространных полемических предисловиях к сочинениям и отдельным пьесам Лукин высказался по многим вопросам, беспокоившим театральных деятелей середины 1760-х годов. И если Сумароков в «Эпистоле о стихотворстве» ставит Детуша рядом с Мольером, но все-таки ниже, то для Лукина Мольер представляет собой вчерашний день комедии, ее давно пройденный этап; Детуш же является его учителем и образцом. С убежденным недоброжелательством и осуждением пишет Лукин в предисловии к «Награжденному постоянству» о Мольере и бессмысленности комизма в его пьесах: «У нас есть много и таковых зрителей, которым ни малыя нет в том нужды, свойственная ли нашим нравам комедия представляется или и виду сходствия не имеющая. Они тою лишь желают, чтобы им посмеяться. Явное тому свидетельство „Принужденная женитьба" господина Молиера. В ней услышишь неутихающее хохотание, а чему? Двум, не только нашим обычаям, но и всему естеству несходственным, лицам. Панкрат лишь появится, то вздорным своим болтанием, или, лучше сказать, криком, до тех пор смешит, покуда Сганарель каменьями его не прогонит... Сия комедия уже и в самой Франции несколько лет не была в театре... Легко угадать можно, что и господин Молиер сие сочинение на случай сделал и в такое время, когда еще театр французский начинал вычищаться».[15] Критикуя фарсовый комизм «Принужденной женитьбы», Лукин сопоставляет с ней и осуждает народные русские «игрища» и комедии Сумарокова, в которых видит подражание фарсовой линии мольеровского творчества.

---

[13] Б. Н. Асеев. Русский драматический театр XVII—XVIII веков. М., 1958, стр. 210.

[14] П. Н. Берков. В. И. Лукин. Изд. «Искусство», М.—Л., 1950, стр. 24.

[15] В. И. Лукин, Сочинения, СПб., 1868, стр. 117—118.

Критикуя и отвергая Мольера, считая нелепой и неправильной смешную комедию, Лукин почти благоговейно пишет о Детуше в предисловии к «Моту, любовью исправленному»: «Сей великий автор в своих комедиях достоин подражания». В примечании к этой фразе Лукин поясняет, что́ он имел в виду: «В сие число можно внесть „Тщеславного“, „Женатого философа“, „Мота“, „Честолюбивого“ и „Нескромную“, „Колеблющегося“, „Неблагодарного“ и „Странного человека“, но сию последнюю единственно за изящные мысли, а не за расположение и сплетение. Но он хорошими мыслями и острыми словами и в посредственных своих комедиях изобилен».[16]

Работая над «Мотом, любовью исправленным», Лукин стремился, по его собственным словам, создать комедию, которая ответила бы вкусам одной, ему близкой части театральной публики: «Одна и весьма малая часть партера любит характерные, жалостные и благородными мыслями наполненные, а другая, и главная, — веселые комедии».[17] Для этой меньшей и лучшей части публики, вкус которой «с того времени утвердился, как они увидели Детушевы и Шоссеевы лучшие комедии», написал Лукин своего «Мота», а для большинства, желающего веселиться в театре, он «старался... по возможности увеселить введенными комическими лицами, из которых не все побочными назваться могут».[18]

Позиция Лукина в этом вопросе совершенно ясна: комедия в первую очередь должна «исправлять пороки» и лишь во вторую очередь — смешить, развлекать, веселить зрителей.

Кружок драматургов, собравшийся вокруг Елагина, первоначально выступил с идеей переделки на русские нравы иноязычных комедий. Эта установка кружка Елагина была первым шагом в создании национального комедийного репертуара, противопоставленного чисто развлекательному, переводному репертуару. Как указал П. Н. Берков, в своем большинстве «переводные комедии Леграна, Сен-Фуа, Реньяра были чисто развлекательными. Даже в тех случаях, когда во Франции эти комедии имели серьезное общественное значение (например, «Жорж Данден» Мольера), у нас они становились развлекательными, так как многие явления французской действительности (например, взаимоотношения дворянства и буржуазии) были еще чуждыми русской жизни конца 1750-х—начала 1760-х годов».[19]

В борьбе, условно говоря, «развлекательного» и «серьезного» направлений переломным для русского театра был, по-видимому, 1764 год, когда были поставлены «Француз-русский» (перевод

---

[16] Там же, стр. 10.
[17] Там же, стр. 11.
[18] Там же.
[19] П. Н. Берков. В. И. Лукин, стр. 28.

Елагина),[20] «Корион» (перевод Фонвизина)[21] и «Награжденная добродетель» (перевод Ельчанинова),[22] которые «вытерпели жестокое нападение, и хотя оное совсем неосновательно было, однако многих поборников по себе имело». Итак, четверо драматургов — Фонвизин, Елагин, Ельчанинов и Лукин, — объединенные общей платформой, выступили как сторонники определенного пути развития комедии, пути, совершенно отрицающего и фарсово-развлекательную послемольеровскую комедию, и самого Мольера, и, что было особенно смело, сумароковскую комедийную систему. В предисловии к «Пустомеле», имея в виду Сумарокова, Лукин писал: «Читал я некогда комедии, на старые наши игрища весьма похожие, о которых мне сказывали, будто бы оне сделаны сими строгими судиями, которые почитают их в правилах театральных расположенными и порядочно в характерах выдержанными и предлагают их начинающим писателям в пример комических сочинений. Но, против чаяния сих господ наставников, все читатели не находят в них ни завязки, ни развязки, а находят единственно то, что они из чужих писателей неудачно взяты, и оне-то, к стыду нашему, по несвойству характеров и по странному расположению и сплетению на наш язык почти силою втащены».[23]

В своих суждениях о серьезной комедии Лукин опирался на теоретическую разработку проблематики этого жанра в работах Дидро и других французских теоретиков, но при этом он был связан с русской комедийной традицией.

2

Теоретическое решение проблемы серьезной комедии, причем решение оригинальное, было предложено Дидро, а критика мольеровского комизма получила новое обоснование у Ж.-Ж. Руссо. В «Письме к Даламберу» (1757) Руссо писал о Мольере: «Его главнейшая забота состоит в том, чтобы сделать смешными доброту и простоту, а хитрость и ложь — предметом сочувствия;

[20] «Из театра барона Гольберга преложена статским действительным советником и кавалером, господином Елагиным. В оной четыре главные лица: герой, его отец, мать и тесть, живо наших образцов представляют, и сия комедия очень нужна для отучения многих молодчиков от вздорности и постыдного французским шалостям подражания» (В. И. Лукин, Сочинения, стр. 113).

[21] «Из дел господина Грессета, где она под именем „Сиднея" всему ученому свету известна, переделана и переименована господином Фонвизиным» (В. И. Лукин, Сочинения, стр. 113).

[22] «Подлинное сочинение англичанина Гюма, именуемое „Вольный дом, или Шотландка", на французский язык преложено господином Вольтером, а с оного уже на российский господином Ельчаниновым, и сия драма, преобразовавшись в новую одежду, обогащена еще многими изящными мыслями» (В. И. Лукин, Сочинения, стр. 113).

[23] В. И. Лукин, Сочинения, стр. 83.

его добродетельные герои только говорят, действуют же по преимуществу герои безнравственные, и самый блестящий успех постоянно сопутствует им, а потому и аплодисменты зрителей, редко выпадающие на долю добродетельных, почти всегда награждают самых ловких. Рассмотрите комизм этого автора: повсюду вы увидите, что орудием комического служат пороки характера, а естественные недостатки — объектом, что хитрость одного наказывает простоту другого и что дураки являются жертвами злых, — хотя все это слишком соответствует действительности в нашем обществе, но вовсе не стоит сочувственного изображения на сцене и как будто подстрекает вероломных наказывать под видом глупости искренность честных людей».[24]

Руссо с наибольшей остротой выразил третьесословное недовольство Мольером. С особенной настойчивостью он критиковал Мольера за «Мизантропа», за несправедливое отношение к Альцесту, так как, по его мнению, главная вина Мольера перед искусством и обществом в том, что он сделал Альцеста смешным, тогда как Руссо видел в нем трибуна и борца, проникнутого возвышенной страстью. «Великое и благородное» не может и не должно смешить. Эта мысль Руссо оказалась очень важной для всей европейской драмы предреволюционного времени. Позднее и Фонвизин и Шиллер в одинаковой степени будут убеждены, что изображение «великого и благородного» не терпит примеси смешного, не может возбуждать смех, не разрушая силы высоких чувств.

Идея отрицания смешного во имя серьезного в комедии захватила в 1760-х годах и Бомарше. Первой из своих слезных драм, «Евгении» (1762), Бомарше предпослал «Опыт о серьезном драматическом жанре», где утверждал, что насмешка не годится для борьбы с пороком: «Но разве насмешка может считаться подобающим орудием для борьбы с пороком? Разве можно шутя искоренить его? Идя этим путем, мы не только что дадим маху, но прямо достигнем противоположной цели... Мы наблюдаем это в большинстве наших комических пьес: к стыду морали, зритель слишком часто замечает, что он симпатизирует более плуту, чем честному человеку, потому что из них двоих последний всегда наименее забавен. Но если веселость сцен могла меня увлечь на мгновение, то скоро, пристыженный тем, что я дозволил себе попасть в западню острых слов и театральной игры, я удаляюсь, недовольный и автором, и произведением, и самим собою».[25]

Как известно, поставленная на московской сцене и напечатанная, «Евгения» Бомарше вызвала страстный протест Сумарокова.

---

[24] Ж.-Ж. Руссо. Об искусстве. Изд. «Искусство», М.—Л., 1959, стр. 137.

[25] Цит. по кн.: А. А. Чебышев. Очерки из истории европейской драмы, стр. 92.

Участники спора о природе русской комедии, о соотношении в ней серьезного и смешного черпали теоретические положения и практические примеры из опыта западноевропейской, особенно французской литературы.

П. Н. Берков первый обратил внимание на то, что в начале 1760-х годов среди русских драматургов-переводчиков были распространены взгляды Дидро на реформу театра: «Пьесы Дидро, Седена и др. не могли не быть известны Фонвизину, так как в кружке, группировавшемся вокруг Елагина, внимательно следили за состоянием парижского репертуара... Таким образом, учение Дидро о „серьезном жанре" и об „общественных условиях" (conditions) должно было быть известно Фонвизину, и можно считать, что в „Бригадире" следы этого знакомства налицо».[26] Г. П. Макогоненко считает, что «центром пропаганды теоретических воззрений и драматических опытов Дидро оказался не кружок Елагина, но группа литераторов, объединенных вокруг Дмитревского».[27] По-видимому, правы оба исследователя. Во всяком случае позиции Лукина и Фонвизина в 1763—1765 гг. совпадали, и разошелся Фонвизин с кружком Елагина позднее, когда нашел собственное решение проблемы комедии.

Программное произведение Лукина, написанное и поставленное с полного одобрения Елагина, — «Мот, любовью исправленный» — является опытом нового для русской литературы жанра серьезной комедии. Основной прием драматической характеристики у Лукина — это саморассказ, рассказ персонажа о себе самом, его самоанализ, его суждение о самом себе, которое и должно служить авторской оценкой и внушить зрителям определенное, ни в коем случае не колеблющееся отношение — соответственно моральному или аморальному поведению данного сценического героя.

Между отрицательными и положительными персонажами серьезной комедии Лукина нет принципиальной разницы в смысле их драматической характеристики; они все в равной степени заняты самоанализом и информацией зрителей о своих поступках, намерениях и чувствах. Злорадов в монологе, оставшись один, излагает зрителям весь свой замысел погубить Добросердова: «Теперь уж ты несчастия не минуешь!.. Глупая княгиня тебе неприлична... Ты и собственным пользоваться не умел, а чужим и подавно уметь не будешь, итак, надобно тебя от того избавить... Пойду, расскажу ей все его умыслы... Она, взбесившись, его презрит, а меня предпочтет... После того выживу я тотчас отсюда этого молодчика и отдам его в руки заимодавцев».[28]

---

[26] П. Н. Берков. Театр Фонвизина и русская культура. В кн.: Русские классики и театр. Изд. «Искусство», Л.—М., 1947, стр. 36—37.

[27] Г. П. Макогоненко. Денис Фонвизин. Гос. изд. худож. литературы, М.—Л., 1961, стр. 127.

[28] В. И. Лукин, Сочинения, стр. 40.

А заканчивает Злорадов свой монолог точной и недвусмысленной автохарактеристикой: «Раскаяния и угрызение совести совсем мне неизвестны, и я не из числа тех простаков, которых будущая жизнь и адские муки ужасают. Лишь бы здесь пожить в довольствии, а там что со мною ни случится, о том не пекуся».[29]

Безбожник, мошенник, предатель — таков Злорадов в своем собственном рассказе, в своей автохарактеристике. Авторское отношение к драматическому персонажу у Лукина, таким образом, задано заранее, оно не меняется на протяжении комедии и раскрывается постепенно. Злорадов не живет на сцене, а последовательно реализует свою фамилию, «радуясь» злу и по возможности стараясь совершить его побольше.

Особое положение в комедии занимает ее главный герой — Добросердов. Он показан уже раскаявшимся в своем легкомыслии и мотовстве, а достается это раскаяние ему тем легче, что его проступки объясняются исключительно влиянием дурных друзей, и в первую очередь Злорадова. По словам слуги Добросердова, Василия, его барин разорился потому, что «стал жить вместе со Злорадовым, который сделал из него совершенного мота, и, наконец, после смерти старого... боярина... познакомил он его с бессовестными купцами и с ними до конца разорил и ограбил».[30]

Сценическая интрига «Мота» сложна, но главной ее пружиной является нежелание Добросердова распознать истинное содержание поступков Злорадова, несмотря на настойчивые уговоры и непрерывные разоблачения своего слуги Василия. Лукин так характеризует Добросердова в «Предисловии»: «Герой мой, Добросердов, как мне кажется, вподлинну имеет доброе сердце и с ним соединенное легковерие, что и погибель его составило. Не знаю, удалось ли мне его характер выдержать, но по крайней мере сделать оное хотелось».[31]

Раскаяние Добросердова, его разговор с добродетельной Клеопатрою — все это «места, к состраданию возбуждающие», а для большей части публики, которая, по собственному призванию Лукина, любит смешное на сцене, он старался «по возможности увеселить» комическими лицами.[32]

По-видимому, к «комическим лицам» Лукин относил Княгиню, старую кокетку, влюбленную в Добросердова. К комическим персонажам можно причислить и ростовщика и ханжу Пролазина, реплики которого окрашены ханжеством. Он говорит Добросердову: «Я всем честным людям служить должен, но прошу вашего высокоблагородия на меня не прогневаться, что вчера у вас не был. Уже десятый год я в этот день по обещанию по-

---

[29] Там же.
[30] Там же, стр. 24.
[31] Там же, стр. 11.
[32] Там же.

щуся, никаких дел не делаю и положенную на себя клятву храню очень твердо, так, как всякому христианину довлеет. И меня за это обещание бог почти мертвого с одра поднял».[33]

Те немногие комические реплики и положения, которые ввел в «Мота, любовью исправленного» Лукин, тонут в «жалостных» и серьезных ее сценах. В сущности комического в комедии Лукина нет, и по своим принципам изображения персонажей она принадлежит к той самой школе «характеров», с которой боролся в своих драмах и теоретических работах Дидро.

Лукин остановился на полдороге от комедии «характеров», как их понимала театральная практика середины XVIII в., к драме «социальных положений».[34] Поведение его персонажей определяется главным образом одной какой-либо основной чертой, т. е. именно «характером», как понимали его драматурги школы Детуша, а не «социальным положением», т. е. не теми или иными социально обусловленными страстями или интересами. Ведь мотовство, расточительность в сущности не являются предметом изображения в комедии Лукина, главной ее темой является доверчивость Добросердова, а мотовство — только следствие этой доверчивости. Поэтому «Мот, любовью исправленный» это не антидворянская пьеса, в ней с равной силой негодования изображены и Злорадов, и бессовестные купцы — заимодавцы и ростовщики. Обличение пороков, которое Лукин считал основной задачей комедии, у него имело общеморальный, нравоучительный смысл.

Борьба Лукина за серьезную комедию не получила сколько-нибудь значительного художественного решения потому, что он, отказавшись от предуказанного Сумароковым пути создания сатиры общественной, пожертвовал комизмом, как особой формой выражения авторского отношения к изображаемому, к предмету сатирического обличения.

«Мот, любовью исправленный» не был единичным опытом Лукина по созданию серьезной комедии. Во всех своих переводах-переделках комедий Буасси, Колле и других авторов Лукин последовательно их осерьезнивал, усиливал патетику, в ремарках подробно разъяснял сценическое поведение персонажей.

В «Письме к господину Ельчанинову», предпосланном «Сочинениям» (1764—1765) Лукина, он пишет, что в переделке оригинала «Щепетильника» «избрание места к действованию... больше всего труда причиняло», и считает «счастливым изобретением», что «действие положено в вольном маскараде, которой весьма к тому приличен».[35] А в «Предисловии» к «Щепе-

---

[33] Там же, стр. 47.

[34] См. о противоречивости взглядов Лукина в кн.: Л. И. Кулакова. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Изд. «Просвещение», Л., 1968, стр. 141—145.

[35] В. И. Лукин, Сочинения, стр. 186.

тильнику» он объясняет, что в его комедии «нет ни любовного сплетения, ниже́ завязки и развязки, как и в англинском подлиннике, и она не что иное, как характеры, на театр выходящие».[36]

В этой комедии персонажи говорят так, как их заставляет говорить автор, а не от себя, не от своей собственной сути, не от своего «положения». Автор как бы обдуманно распределил между всеми отрицательными и положительными персонажами комедии один свой собственный монолог. Его авторского отношения к каждой реплике каждого персонажа, его соучастия в словесных перепалках персонажей мы не ощущаем именно потому, что все, что они говорят, говорит автор сам, только передоверив свои мысли разноназванным героям.

Так, Щепетильник произносит гневный монолог о «безделице», ставшей символом современного образа жизни: «Безделицы ныне очень дорого покупаются, и весь свет так в них устремился, что почти ни о чем, кроме их, не мыслит. Все почти люди, кроме безделиц, ничего не читают, ни в чем, кроме безделиц, не упражняются и ни о чем, кроме безделиц, не спорят... Искренность стала безделица, честь — безделка, совесть — безделюшка, и, наконец, вера, как главная вещь, у многих несмысленных дураков почитается из безделиц безделкой».[37] От скуки несколько «безделиц» хочет купить Нимфодора у Щепетильника; Полидор (птиметр) также ищет «какую-нибудь безделку»; к «ничего не значущим безделюшкам» «страстен» Вздоролюбов. А вся комедия состоит из разговоров Щепетильника с его посетителями, которых он, как правило, высмеивает и оставляет в дураках.

Таким образом, авторские мысли у Лукина в «Щепетильнике» передоверены одному, основному персонажу, для насмешек которого остальные персонажи дают «материал», подставляют себя под стрелы его остроумия. Отсюда следует резонерский характер высказываний героя, alter ego автора у Лукина.

Столь резкое осуждение смешного в комедии оказало значительное воздействие на русскую драматическую литературу 1760-х годов. В ней обозначилось серьезное расхождение взглядов; сторонники комедии сумароковского типа выступали против Лукина и других защитников серьезной комедии. Борьба с Лукиным, которую вели Фонвизин и Новиков, имела причиной, конечно, серьезные расхождения по основным вопросам теории и практики театра. При этом интересно то, что цель ставилась ими как будто одна и та же — создание национальной комедии, «в наших нравах», но решения и пути предлагались разные.

---

[36] Там же, стр. 191.
[37] Там же, стр. 199—200.

3

В разработке русского комедийного репертуара деятельное участие принял и Сумароков. Его комедии вызвали очень резкую критику Лукина. В предисловии к «Награжденному постоянству», имея в виду комедии Сумарокова 1750 г., он писал: «В подлинной российской комедии имя Оронтово, старику данное, и написание брачного контракта подьячему вовсе не свойственны... Я же чрезмерно дивлюсь, как может русскому человеку, делающему подлинную комедию, прийти в мысли включить в нее нотариуса или подьячего, для сделания брачного контракта, вовсе у нас неизвестного».[38] «Опекун» написан еще до появления «Сочинений и переводов» Лукина с полемическими предисловиями. В нем еще незаметно никаких значительных новшеств по сравнению с ранними комедиями самого Сумарокова, но уже в комедиях, написанных в 1766—1768 гг., зарождается новое понятие критерия художественности,[39] появляется стремление рассмешить, развлечь. А комедию «Три брата совместники» А. М. Косман считает даже написанной только ради «динамических комических ситуаций» и решения «проблемы развлекательности художественного произведения».[40] В этой комедии действительно все основано на комизме исходной ситуации: за Ольгу сватаются три брата, князья Радугины, все полковники; отсюда путаница, поскольку сама Ольга, ее отец и ее мать имеют в виду одного из трех. Комизм положений здесь осуществлен в «чистом виде» и не осложнен никакими другими видами комического. В комедии «Нарцисс» комизм положений основан на преувеличенном восхищении главного героя своей красотой и его уверенности в своей неотразимости.

Очевидно, что выступления сторонников серьезной комедии поставили и Сумарокова перед необходимостью для себя решить проблему комизма. И он недвусмысленно обратился к разработке комедии и комических характеров, как их понимала теория и практика этого жанра в середине века.

В трех комедиях Сумарокова — «Приданое обманом» (1756), «Опекун» (1764) и «Лихоимец» (1768) — в центре стоит один и тот же персонаж — ростовщик. По мнению А. М. Космана, Салидар, Чужехват и Кощей являются изображениями одного человека.[41]

В первой из этих комедий еще очень заметно фарсовое начало. Пасквин является на сцену переодетым то Хиромантиком, то Доктором. Завязка тоже фарсовая: Салидар, объевшись тух-

---

[38] Там же, стр. 119.
[39] А. Косман. Комедии Сумарокова, стр. 165.
[40] Там же, стр. 174.
[41] Там же, стр. 168.

лой рыбой, думает, что скоро умрет. Этим пользуются те, кто от него зависит, чтобы избавиться от его власти. Комизм фарсово-ситуационный подкреплен комизмом словесным двоякого рода. Подобно персонажам сатир Кантемира, Салидар своими собственными сентенциями сам себя разоблачает.

Применяет Сумароков и прием умозаключений с обратной логикой. Таково, например, рассуждение Салидара о необходимости подчинения страстей разуму, — рассуждение, в котором, казалось бы, нет места кривотолкам. Однако Салидар, верный одной своей идее — обогащению, толкует и разум и страсти посвоему. Отказываясь заплатить доктору за визит, он рассуждает: «Дорога ты жизнь, ежели за тебя по два давать рубли! Вот как люди животолюбивы! Когда бы ума, а не страстей слушали, так бы этого не было! Будто жизнь и диковинка; жизнь у всякого человека есть, а деньги не у всякого; разумен тот человек, кто их нажить умеет, а кто не умеет — у того нет разума, а без разума человек скотина; тем-то человек скотины и почтеннее, что он деньги иметь может».[42]

Эти «рассуждения» Салидара связаны с господствующей чертой его характера (в особом, комедийном значении этого понятия). Так же мотивированы в «Лихоимце» высказывания Кащея о чести. Наставляя свою племянницу, как ей говорить с должником, Кащей излагает такое своеобразное понятие о «чести»:

Кащей

Вот эдак зачни: я чаю, сударь, вы довольно слышали, какой беспристрастный человек мой великородный дядя и что деньги почитает он тленом и что ему всего дороже на свете честь...

Исабелла

Очень хорошо.

Кащей

Что ему всего дороже честь и что он лучше умрет, нежели из положенного по договору приема вам хотя четверть полушки уступит.

Исабелла

Слышу, сударь.

Кащей

Ни четверти полушки против данного вам честного своего слова не уступит.

Исабелла

Слышу, сударь.

Кащей

Да это скажи ему повнятняе.

Исабелла

Слышу, сударь.

Кащей

Ни четверти полушки не уступит.[43]

---

[42] А. П. Сумароков, Полное собрание всех сочинений, т. V, М., 1787, стр. 246.
[43] Там же, стр. 85—86.

«Разум» в первом случае и «честь» во втором — высокие понятия, краеугольные положения общественной мысли XVIII в. — в рассуждениях Салидара и Чужехвата превращаются в свою собственную противоположность. Разум становится невежеством, честь — бесчестием. Однако такое превратное, искаженное истолкование самых основ морали представляется скорей зеркальным отражением трагедийной проблематики, чем самостоятельным, из природы жанра вытекающим решением проблемы комизма. Поэтому, очевидно, Сумароков пробует и проверяет разные приемы комизма, не сводит их в систему и при всем желании противопоставить серьезной комедии, без смеха, комедию смешную, создает лишь эклектический жанр, в котором мысль и действие, идея и персонажи соединяются только механически.

Сумароков не захотел или не сумел сделать нужных выводов из критики старой комедийной традиции у Дидро и его последователей, и его установка в комедиях на смешное вне «социальности» оказалась архаической для второй половины 1760-х годов, неплодотворной. Соединить комическое и социальное сумел только Фонвизин.

4

В «Бригадире» Фонвизина персонажи так и обозначены своими «положениями», их социальная характеристика есть одновременно и психологическая. Каждый из них говорит языком, в котором подчеркнута его социальная принадлежность: Бригадир — «военным». Советник — подьяческим, Иванушка и Советница — жаргоном щеголей и щеголих, языком птиметров. При этом Советнику придано еще и ханжество, воплощенное в его постоянных ссылках на священное писание. Таким образом, языку Советника дана еще и дополнительная окраска. На этом фоне строго определенных, социально детерминированных персонажей Бригадирша может показаться особой фигурой, почти внесоциальной, без «положения». И действительно, в ее языке нет черт определенного жаргона, в нем как будто больше ее собственной глупости, но и глупость эта все же социально детерминирована ее «положением» — под гнетом Бригадира, в обстановке грубости и побоев. Таким образом, отсутствие «профессионализмов» в репликах Бригадирши не делает ее речь менее социально детерминированной. И комизм «Бригадира» основан не только и не столько даже на смешных положениях и столкновениях персонажей, не на интриге, а на сшибке различных языков, различного понимания слов, имеющих различные функции в языке персонажей комедии.

Реплики персонажей в «Бригадире» не всегда двигают действие, иногда они только выражают точку зрения данного пер-

сонажа на некую общую, обсуждаемую ими всеми тему. Так, после обращенных к Иванушке слов Советника: «Прилежи только к делам, читай больше» (при этом он, как видно из другой его реплики, имеет в виду чтение деловых бумаг) — каждый из участников сцены дает им свое толкование:

Бригадир. Читать? артикул и устав военный; не худо прочесть также инструкцию межевую молодому человеку.

Советник. Паче всего изволь читать уложение и указы. Кто их, будучи судьей, толковать умеет, тот, друг мой зятюшка, нищим быть не может.

Бригадирша. Не худо пробежать также и мои расходные тетрадки. Лучше плуты-люди тебя не обманут. Ты там не дашь уже пяти копеек, где надобно дать четыре копейки с денежкой.

Советница. Боже тебя сохрани от того, чтоб голова твоя наполнена была иным чем, кроме любовных романов! Кинь, душа моя, все на свете науки. Не поверишь, как такие книги просвещают. Я, не читав их, рисковала бы остаться навеки дурою.

И естественно, что Иванушка, выслушав все эти столь различные толкования слова «читать», принимает сторону Советницы:

Сын. Madame, вы говорите правду. О! Vous avez raison. Я сам, кроме романов, ничего не читывал, и для того-то я таков, как вы меня видите.[44]

Каждый персонаж «Бригадира» живет внутри собственного мира понятий и слов, выход за границы этого мира дается ему очень трудно, он возможен только в том случае, когда персонажи представляют собой вариации одного и того же сценического типа, как Иванушка и Советница.

В иных случаях разговор разномыслящих персонажей принимает форму спора о словах, об их различных значениях. Нечто подобное уже встречается в комедиях Сумарокова. Таков спор Мирсана и Салидара («Приданое обманом») о чужих языках. Салидар жалуется, что он не понимает маленьких французов, говорящих на своем языке:

Салидар

Да и маленькие, лет по пяти рабята бормочут и друг друга разумеют. Для чего ж я их не разумею?

Мирсан

Для того, что ты их языка не знаешь, у тебя свой язык, а у них свой.

Салидар

У всех языки одинакие: и у них такие же, как и у нас.

Мирсан

Я говорю о наречии.[45]

После замечания Советника: «Как мы, так и жены наши, все в руце Создателя: у него все власы главы нашея изочтены

[44] Д. И. Фонвизин, Сочинения, т. I, Гос. изд. худож. литературы, М.—Л., 1959, стр. 48—49.

[45] А. П. Сумароков. Полное собрание всех сочинений, т. V, стр. 224.

суть» — между Бригадиром и Бригадиршей начинается спор, в котором противопоставляются два буквальных толкования этого библейского выражения, имеющего, конечно, переносный, поэтический смысл:

Бригадирша. Вить вот, Игнатий Андреевич! Ты меня часто ругаешь, что я то и дело деньги да деньги считаю. Как же это? Сам господь волоски наши считать изволит, а мы, рабы его, и деньги считать ленимся, — деньги, которые так редки, что целый парик изочтенных волосов насилу алтын за тридцать достать можно.

Бригадир. Враки. Я не верю, чтоб волосы были у всех считаны. Не диво, что наши сочтены. Я — бригадир, и ежели у пяти классов волосов не считают, так у кого же и считать их ему?

Бригадирша. Не греши, мой батюшка, ради бога. У него генералитет, штаб и обер-офицеры в одном ранге.

Бригадир. Ай, жена! Я тебе говорю: не вступайся. Или я скоро сделаю то, что и впрямь на твоей голове нечего считать будет. Как бы ты бога-то узнала побольше, так бы ты такой пустоши и не болтала. Как можно подумать, что богу, который все знает, не известен будто наш табель о рангах? Стыдное дело.[46]

У Сумарокова Чужехват («Опекун») для оправдания своих преступлений приводит очень сходное библейское выражение: «Да в том я полно и винен ли, что плутую? Потому что без воли божией ничего не делается, и не спадет со главы человеческой волос без воли божией. Так я плутую по воли божией, по пословице, что ежели бы не бог, так бы кто мне помог».[47]

Однако Чужехват одинок в комедии Сумарокова, так как он один воплощает множество пороков (среди которых и ханжество), а все остальные персонажи действуют и говорят от имени моральной нормы, они все понимают ее одинаково.

У Фонвизина в «Бригадире» «неправильное» приобретает разные формы, оно становится выражением отчасти даже индивидуального, но в основном еще социального разнообразия. Соотношение между разумным и «превратным» в «Бригадире» иное, чем в комедиях Сумарокова, где все персонажи единым строем ополчаются на порочного. У Фонвизина «правильные» персонажи уже исключение, а не норма.

Немногочисленность сторонников разума и добродетели искупается тем, что у них есть мощный союзник — смех; именно смех побеждает и преодолевает ту стихию неразумного, которая так разнообразно представлена в «Бригадире». Добродетельные герои этой комедии Софья и Добролюбов держатся нейтрально по отношению к остальным персонажам; их занимают только собственные заботы, и самое большее, что они могут себе позволить, это осторожная насмешка и брезгливое презрение. Между ними и остальными персонажами комедии нет ничего

---

[46] Д. И. Фонвизин, Сочинения, т. I, стр. 50—51.

[47] А. П. Сумароков, Полное собрание всех сочинений, т. V, стр. 13—14.

общего, нет даже конфликта. Софья и Добролюбов нужны больше для зрителя — как напоминание о том, что возможен и иной тип человека, чем тот, который представлен остальными персонажами «Бригадира». Самостоятельной сюжетной роли они не играют. Их задача — демонстрировать морально полноценные отношения двух любящих на фоне отвратительного переплетения низменных страстей и интересов остальных персонажей.

Фонвизин в «Бригадире» усвоил многое из теории и практики серьезной комедии, но не отказался ради этого от смеха, от поисков комического выражения различных типов человеческого поведения. Условность ситуации, в которую поставлены персонажи «Бригадира» (перекрещивание семейных и любовных отношений), дает драматургу возможность показать разных персонажей в одной и той же комической ситуации, сделать их участниками общего спора. Так, комизм одного из этих споров — о границах всемогущества божия — основан на столкновении фразеологии высокого слога с бытовым осмыслением, на переосмыслении формул, перенесенных из библейского мира образов и понятий в современную русскую жизнь, в бытовую обстановку, в сферу военно-чиновничьих разговоров и понятий о жизни, в которых табель о рангах принималась за непреложное, «божеское» установление.

Комизм здесь двойной. Смешны персонажи, и автор смеется над ними без пощады, заставляя их говорить очевидные и смешные нелепости. Но его ирония простирается и дальше. Заставляя своих недалеких и умственно ограниченных героев беседовать «в простоте» о боге, спорить о серьезных, с точки зрения официального благочестия предметах, об одном из основных догматов христианства вообще, Фонвизин ставит под сомнение и серьезность самих вопросов, тех богословских проблем, из-за которых так горячатся его персонажи.

Авторское отношение, таким образом, не «отменяется» в стилистике комедии «в дидеротовом вкусе», а еще более углубляется; это авторское отношение приобретает большую внутреннюю сложность, в сферу его действия попадают не только сами комические персонажи, но во многих случаях и тот «серьезный» мир, пародией на который они являются. В «Бригадире» такой «серьезной» сферой идеологической жизни, над которой иронизирует автор, оказывается церковь, а в какой-то мере с нею и религия.

Часто в «Бригадире» высказывания персонажей представляют собой прямые авторские высказывания, только условно прикрепленные к данному лицу. Так, Иванушка рассуждает о воспитании совершенно не своими словами: «Молодой человек подобен воску. Ежели б, malheureusment, я попался к русскому, который бы любил свою нацию, я, может быть, и не был бы таков».[48]

---

[48] Д. И. Фонвизин, Сочинения, т. I, стр. 98.

На эту характерную черту манеры Фонвизина обратил внимание Вяземский. Он указывал: «Это говорящая картина... и то говорят в ней не всегда участвующие лица, а часто говорит сам автор».[49] Более обстоятельно писал об этой особенности стиля «Бригадира» К. В. Пигарев, отметивший, что «нередко в диалогах слишком открыто выступает личность автора, причем не только в рассуждениях положительных персонажей, сознательно выведенных на сцену с тем, чтобы служить рупором для его мыслей, но и в словах отрицательных персонажей, с которыми у него нет никакой внутренней связи».[50] Исследователь считает это свойство речей персонажей «Бригадира» «художественным недостатком комедии Фонвизина». Приведя рассуждения Иванушки о воспитании, К. В. Пигарев говорит: «Становится ясно, что в действительности Иванушка так рассуждать не мог».[51]

Думаю, что вряд ли мы можем представить себе, как рассуждал бы Иванушка «в действительности», и вряд ли стоит вообще стараться себе это представить, но само по себе указание К. В. Пигарева на присутствие личности автора в репликах фонвизинских персонажей касается очень существенного принципа поэтики сатиры русского классицизма.

Авторское «присутствие» в «Бригадире» проявляется не только в каждом конкретном высказывании, но и в появлении общих для всех персонажей тем, в обсуждении которых проявляется сущность каждого из них. Такой общей темой высказываний в «Бригадире» является тема ума и глупости. Каждый персонаж комедии убежден в своем несомненном умственном превосходстве над другими, тогда как эти другие склонны его считать дураком. Так, «Бригадирша, которую все в комедии считают глупой женщиной (кроме Советника), рассердившись на Советника за его объяснение в любви, восклицает: «Нет, он плут! Не думай того, чтоб он нашел на дуру! *Мне, слава богу, ума не занимать*!». Иванушка считает «разумными людьми» только себя самого и Советницу; Бригадир же называет сына «дураком».

Разговор об уме и глупости между Советником и Бригадиром постепенно захватывает все более широкую сферу. Началом этого спора являются их разногласия в оценке ума Бригадирши:

Советник. Почему же тот дурак, который бы пленился Акулиной Тимофеевной?

Бригадир. Потому что она дура.

Советник. А она так разумна, что все ее слова напечатать можно.

Бригадир. Для чего не напечатать! Я слыхал, сват, что в нынешних печатных книгах врут не умнее жены моей.[52]

---

[49] П. А. Вяземский, Полное собрание сочинений, т. V, СПб., 1880, стр. 132.

[50] К. В. Пигарев. Творчество Фонвизина. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 102.

[51] Там же, стр. 103.

[52] Д. И. Фонвизин, Сочинения, т. I, стр. 93.

Так частные суждения персонажей друг о друге, рассчитанные на непосредственную, прямую реакцию зрительного зала, перерастают в реплики-сентенции, позволяющие искать для них аллюзий (применений) вне собственного сюжета комедии. Так авторский голос звучит из самой сути споров, которые возникают между персонажами его комедии, из общей ее проблематики.

Смех и автор в комедии Фонвизина еще не отождествились, как это произошло у Грибоедова и особенно у Гоголя в «Ревизоре», где автор совсем не говорит за своих персонажей, где они говорят и действуют согласно своему комедийному характеру, а смех (т. е. авторское отношение к персонажам) возникает уже из столкновения поступков и мыслей с той этической нормой, которой воодушевлен авторский смех, нормой гуманизма и глубокого сожаления о человеке, истинная сущность которого покрыта «грубой корой земности».

Та художественная, сценическая форма, в которой воплощена теория «положений» в комедии Фонвизина, имеет свою особенность. В сущности он создает комедию социальных масок, целиком укладывающихся в тот языковой портрет, в который умещаются речь и поведение всех комических персонажей «Бригадира».

Фонвизин, который внимательно следил за теоретическими спорами и художественной борьбой в русской комедии 1760-х годов и сам был ее деятельным участником, принял многое из теорий Дидро, но осуществил их не в разработке комических характеров, а в изображении идеальной пары, Софьи и Добролюбова, в «Бригадире» и мира положительных персонажей в «Недоросле».

Подобно Дидро, очень большое значение придававшему общесословным интересам и степенью понимания этих интересов измерявшему третьесословных персонажей, Фонвизин своих идеальных персонажей наделяет высоким пониманием дворянских сословных интересов, дворянского понимания чести в особенности. В этом отношении уже положительные герои «Бригадира» напоминают героев трагедии Сумарокова, хотя и не занимаются таким тщательным анализом понятия чести, как герои «Семиры» или «Хорева».

Как верно указывает исследователь, смысл теории социальных положений для Дидро не сводился только к обусловленности характера этим положением; для Дидро не менее важно было, чтобы персонажи драмы осознавали свои гражданские обязанности,[53] т. е. не уступали в этом отношении героям трагедии классицизма. Фонвизин принял и эту идею Дидро, но применил ее только к персонажам с истинным, разумным пониманием себя и мира. Его комические персонажи живут в совсем другой сфере

---

[53] В. Блюменфельд. Драматургическая теория Дидро, стр. 297.

жизни. Их поступки определяются не идеями сословного сознания, не высокими принципами сословной солидарности, а тем, что в XVIII в. называлось «интересом», — эгоизмом страстей и своекорыстием. Фонвизин остался верен традиции русской сатиры, уже созданной русским классицизмом, и не столько комедиями, сколько баснями Сумарокова. Фонвизин считал, что главное оружие комедиографа — это смех и что порок можно и нужно изображать смешным. Позиция Фонвизина в «Бригадире», не испугавшегося утрировать комическое в облике и поведении своих персонажей, не останавливаясь даже перед гротеском и фарсом, была полемична не только по отношению к Лукину и отечественным сторонникам Дидро, но и к последующему развитию буржуазной драмы. Ведь именно Мерсье, наиболее удачливо применивший теорию Дидро к практике драмы, утверждал, что у Мольера не пороки, а странности и что вообще нельзя шутить, изображая порок.

В «Недоросле» Фонвизин еще решительнее, чем в «Бригадире», выступил против такого отношения к комедии и комическому.

ГЛАВА XII

Рассказчик и автор в сатирических жанрах

1

Сатирическая и нравоучительная журналистика — характерное явление для европейской литературы XVIII в.[1] Журналы Стиля и Аддисона переводятся на французский и немецкий языки, становятся образцом и примером для журналов немецких[2] и русских и т. д. Формы сатирико-нравоучительного исследования нравов, т. е. социальных отношений, оказываются удивительно емкими и пригодными в равной степени для всех европейских стран, при всех различиях между конституционно-монархической Англией, с одной стороны, или абсолютистской Россией — с другой.

Поэтому особенный интерес с точки зрения эстетических проблем литературы русского классицизма представляет изучение тех своеобразных и интересных форм сатирической прозы, которые разрабатывала русская сатирическая журналистика в пору своего расцвета в 1769—1772 гг., и в первую очередь художественных принципов сатиры новиковских журналов.

Сатирические журналы Новикова, как и притчи Сумарокова, обращены к задачам практической морали. Новиков считал, что вернейший путь к одновременному достижению блага общего и блага частного — воспитание в духе разумно обоснованной морали. При этом меньше всего воспитание понималось как сообщение знаний; воспитание — это познание жизни, умение понимать людей, а при случае сорвать маску с негодяя, лицемера, притворщика.

.Сатирические журналы 1769—1772 гг. явились итогом целого десятилетия интенсивного развития русской сатиры, особенно басни. Начатая журналом Сумарокова «Трудолюбивая пчела» (1759) и продолженная в его баснях и басенных сборниках Фонвизина, Хераскова, Эмина, Василия Майкова, Н. Леонтьева, эта

---

[1] См.: А. Елистратова. Английский роман эпохи Просвещения. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 31—45.

[2] См.: М. Л. Тронская. Немецкая сатира эпохи Просвещения. Изд. Ленинградского гос. университета, 1962, стр. 15.

традиция получила новое значение в журналах 1769—1772 гг., и прежде всего в журналах Новикова и Ф. Эмина.

В конце первого года издания «Трутня» (1769) Новиков дал оценку своему журналу и указал на русскую традицию, которой он следовал: «Намерение мое при издании сего журнала было то, чтоб угодить вам, любезные читатели, сколько возможно. Если я в сем успел и сделал хотя некоторому из вас числу угодность, то довольно награжденным себя почту за труд мой. Мое самолюбие не так велико, чтобы сими безделками льстился заслужить бессмертную славу... Притчи г. Сумарокова как ныне беспримерны, так и у потомков наших останутся неподражаемыми, а „Трутень“ и прочие подобные же ему безделки ныне есть и впредь останутся безделками ж».[3]

В развитии басни русского классицизма отчетливо видна борьба двух пониманий природы этого жанра. Одно понимание идет от Ломоносова; сторонники его считают возможным строить басню на полном подчинении ее сюжета нравоучению. Другое направление, сумароковское, разрабатывает иную форму басенного рассказа, в котором комическая «игра», «шутка» достигается двояким способом: комическим саморазоблачением басенного персонажа и подчеркнутым участием басенного рассказчика в ходе басенного действия.

Этическая оценка происходящего в сумароковской басне не носит характера прямого нравоучения, ибо носителем естественно-разумного отношения к вещам оказывается в басне только автор, только поэт. Характерное для просветительского мироощущения XVIII в. противопоставление автора — носителя естественно-разумного отношения к миру, «философа» в том смысле, которое вкладывалось в это понятие общественной мыслью эпохи Просвещения, с одной стороны, и «неразумного», запутанного мира социальных и человеческих отношений, в котором отсутствует естественный, разумный, нравственный критерий человеческого поведения,— с другой, проявлялось в противопоставлении рассказчика рассказываемому в басне.

Противоречие между прямым изложением определенного круга этико-политических идей, между нравоучением и художественным, эстетически обоснованным способом реализации отношения писателя к действительности является движущим противоречием русского классицизма вообще. В басне это противоречие проявилось в форме борьбы двух типов басенного рассказа, в журнальной сатире Новикова оно принимает другую форму.

В одном из «читательских» писем, напечатанных в «Трутне» 1770 г., содержится очень показательная для Новикова самооценка различных жанров его журнального творчества. В этом

---

[3] Сатирические журналы Н. И. Новикова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 177.

«читательском» письме говорится следующее по поводу резкого снижения уровня сатиры в 1770 г. по сравнению с прошлым годом: «Мне кажется, что тебя избаловали похвалами, почему ты и вздумал, будто всякий вздор, да лишь бы напечатан был под заглавием „Трутня", то примется читателями, равно как и хорошие сочинения, в нем напечатанные. Ежели ты так думаешь, так поверь, что ты много ошибаешься. В прошлогоднем твоем „Трутне" бо́льшая часть сочинений были очень хороши и им отдавали справедливость, например: ведомости, портреты, рецепты, твой Демокрит, некоторые пиески в стихах, также и многие письма в прозе, заключающие в себе столько остроты и соли, сколько хорошего вкуса, здравого рассуждения и чистоты русского языка».[4]

В этом перечислении указаны новые для русской литературы жанры журнальной прозы; ни один журнал до «Трутня» их не разрабатывал. Можно поэтому предположить, что сам Новиков особенно ценил эти «безделки», как он их иронически называет.

В чем же литературная новизна этих «ведомостей», «рецептов», «портретов»?

Как строятся, например, «рецепты»? Каждый такой «рецепт» состоит из «картины болезни» и собственно «рецепта», в котором указывается, как «лечить» данную «болезнь души». Например: «Госпоже Бранюковой. Сия боярыня поминутно бранится с друзьями, слугами и своими девками. Она не может ничего приказать, не побраня. Друзья ее или ветрены, или угрюмы, или очень скупы, или расточительны; дети упрямы, слуги и девки ленивы, воры, пьяницы, моты, картежники; словом, она так бранчива, что ежели не найдет хотя малейшей причины когонибудь побранить, то бранит она самое себя. От беспрерывного ворчания часто бывает она больна разными припадками. Ей потребен рецепт».[5]

Потребность в брани и ругани дана у Новикова как будто только как выражение натуры госпожи Бранюковой, как психофизиологическая ее характеристика, ведь Бранюкова ругает всех — и своих друзей, и членов своей семьи, и слуг. Никакой избирательности в этой брани нет, перед ней все равны. Однако содержание этой брани совсем не одинаково, в ней очень отчетливо видна разница. Дворян (друзей и детей своих) Бранюкова осуждает за поступки или слабости — ветреность, угрюмость, скупость, расточительность, упрямство. Зато слуг и девок госпожа Бранюкова обвиняет в преступлениях или, во всяком случае, в преступных наклонностях — воровстве, пьянстве, мотовстве, картежничестве. Так Новиков характерологический анализ подкрепляет социальной мотивировкой. Брань перестает быть про-

---

[4] Там же, стр. 237.
[5] Там же, стр. 144.

явлением дурного характера персонажа; ее «цветение» возможно только в определенных социальных условиях и ее направленность социально дифференцирована. Моральная несостоятельность этого недовольства всем и всеми подчеркнута ироническим замечанием автора, что Бранюкова «ежели не найдет хотя малейшей причины кого-нибудь побранить, то бранит она самое себя».

Природный недостаток характера превращается у Бранюковой в социально опасное поведение, которое возможно только в условиях полной бесконтрольности власти душевладельца над его «людьми». Изначальное, природное в человеке приобретает совершенно особое значение в системе современных русских социальных отношений, в той форме крепостного права, которая ничем от рабства не отличалась.

Какой же «рецепт» предлагается госпоже Бранюковой? Чем надеется сатирик ее излечить? Ей рекомендуется «всякой день по большому стакану давать пить воды, настоенной с благоразумием. Сие утишит беспрестанное волнение в ее крови и произведет то, что она кропотливостью своею сама будет гнушаться, и после того увидит, что люди без погрешностей быть не могут и что иногда оные прощать весьма нужно».[6]

В этом «рецепте» уже нет ни слова о друзьях и детях, в нем говорится только о «людях», т. е. о слугах и девках, и именно по отношению к ним «благоразумие», принятое в достаточном количестве вместе с водой, должно внушить Бранюковой умеренность, терпение и воздержанность.

В «рецепте» для его превосходительства господина Недоума речь идет уже о дворянской гордости, доведенной до степени маниакального человеконенавистничества. Госпожа Бранюкова на всех сердилась и всех винила, особенно, конечно, своих крепостных слуг и девок. Господин Недоум ненавидит всех «неблагородных», он «ежечасно негодует на судьбу, что определила она его тем же пользоваться воздухом, солнцем и месяцем, которым пользуется простой народ. Он желает, чтобы на всем земном шаре не было других тварей, кроме благородных, и чтоб простой народ совсем был истреблен».[7]

Вздорная бранчливость Бранюковой и Недоума возводится на уровень политической теории об истреблении всех «неблагородных»; в этом «рецепте» общественная опасность чванства «породою» и непонимания основных истин естественного права превращает Недоума в безумца, опасного для общественного спокойствия. В «рецепте» Недоуму разъясняется социальный вред дворянских предрассудков, их несоответствие морали и разумному пониманию общественного блага: «Надлежит больному

[6] Там же, стр. 146.
[7] Там же, стр. 130.

довольную меру здравого привить рассудка и человеколюбия, что истребит из него пустую кичливость и высокомерное презрение к другим людям; ибо знатная порода есть весьма хорошее преимущество, но она всегда будет обесчещена, когда не подкрепится достоинством и знатными к отечеству заслугами. Мнится, что похвальняе бедным быть дворянином или мещанином и полезным государству членом, нежели знатной породы тунеядцем, известным только по глупости, дому, экипажам и ливрее».[8]

В своей ненависти к «неблагородным» людям Недоум проявляет такое отсутствие человеческого в самом себе, что дает сатирику право уже чисто художественными средствами, не этической оценкой, а приемами художественной сатиры «разжаловать» Недоума из людей, превратить его в неодушевленный предмет или в животное, каким он и является с точки зрения морали естественного равенства и общественной пользы, которой руководствуется Новиков.

Рассказав об увлечении Недоума картинами, изображающими его родословное древо, сатирик заключает: «Короче сказать, деревья, чрез которые он происхождение своего рода означает, хотя многие сухие имеют отрасли, но нет на них такого гнилого сучка, каков он сам, и нет такой во всех фамильных его гербах скотины, каков его превосходительство».[9] Итак «отрасль», ветка родословного дерева, превращается в «гнилой сучок», а в сравнении с геральдическими звериными фигурами Недоум оказывается совершенной «скотиною».

Подобное художественное замещение человека предметами есть одно из излюбленных Новиковым средств сатирического разоблачения моральной несостоятельности своих персонажей. Тот же прием замещения Новиков применяет и в еще более серьезной ситуации, в известном «рецепте» для Безрассуда.

Безрассуд практически осуществляет мечту Недоума, он создает для своих крестьян такие условия жизни, которые хуже смерти и в конце концов могут их совершенно уничтожить. Безрассуд думает: «Я господин, они мои рабы, они для того и сотворены, чтобы, претерпевая всякие нужды, и день и ночь работать и исполнять мою волю исправным платежом оброка; они, памятуя мое и свое состояние, должны трепетать моего взора».[10] Такое отношение Безрассуда к крестьянам Новиков осуждает двояким образом — и прямой, от себя сказанной высокопатетической речью, и сатирическим приемом. В первом случае он говорит Безрассуду: «Безрассудной! разве забыл то, что ты сотворен человеком, неужели ты гнушаешься самим собою, во образе

---

[8] Там же, стр. 131.
[9] Там же.
[10] Там же, стр. 135.

крестьян, рабов твоих? разве не знаешь ты, что между твоими рабами и человеками больше сходства, *нежели между тобою и человеком* (курсив мой, — *И. С.*)».[11] В этих словах не только заявлена идея естественного равенства, но и внесено в нее существенное дополнение — мысль о человеческом превосходстве крестьян над помещиком-извергом, мысль, положенная в основу многих глав «Путешествия» Радищева, а позднее получившая реалистическую художественную разработку у писателей натуральной школы.

Однако разоблачение Безрассуда не ограничивается его осуждением, выраженным средствами высокой ораторской патетики. В «рецепте» Новиков применяет тот же прием замещения человека предметом, который он использовал ранее в «рецептах» Недоуму и Бранюковой. Вместо лекарственного приема моральных истин «благоразумия», «рассудительности» и т. д. в «рецепте» Безрассуду речь идет об очень конкретных предметах: «Безрассуд должен всякой день по два раза рассматривать кости господские и крестьянские до тех пор, покуда найдет он различие между господином и крестьянином».[12]

Замещение здесь осуществлено самым смелым образом. Все социальное, все исторически напластовавшееся и породившее современные отношения господина и крестьянина Новиков предлагает отбросить и забыть. Перед лицом всеуравнивающей смерти остаются только люди в своем природном, естественном составе, остается скелет человека, над которым никакие воздействия общества не властны.

Замещенный своими «костями» господин совершенно подобен крестьянину, и ждет их один тот же естественный конец. Поэтому собственно и безрассуден этот персонаж новиковского «рецепта», что он нарушает естественный закон человеческого равенства, подменяя его произвольно истолкованным евангельским учением; именно поэтому он является «извергом человечества».

В числе хороших сочинений читатель «Трутня» указал в своем письме и на так называемые «портреты». Это один из тех жанров, которые поставлялись подставными авторами и предназначены были создавать иллюзию журнала — писательского клуба, с многочисленным коллективом пишущих литераторов и читателей. «Портреты» в «Трутне» принадлежат «автору»-женщине, подписывавшейся «Ужесть как мила». Ей же принадлежат и «картины» в «Трутне» 1770 г.

В этих кратких сатирических зарисовках имеет значение не только самый текст «портретов» и «картин», но и их обрамление, т. е. письма «автора» («Ужесть как мила») к издателю и ответы последнего «автору». Тот образ, который создается из

[11] Там же.

[12] Там же, стр. 136.

этой переписки, сам имеет сатирическое значение. Так, серия «портретов» в листе XVII «Трутня» (1769 г., 18 августа) открывается таким: «Я — всем мила». В сопроводительном письме «Ужесть как мила» пишет издателю: «Чтобы вас уверить, что я на людские пороки теми же смотрю глазами, которыми гляжу и на свои, ради того поставила я свой портрет прежде всех».[13] Таким образом, один из журнальных «авторов» сам становится предметом сатиры, из стоящего над жизнью судьи он превращается в непосредственного участника той жизни, которая в целом служит материалом для новиковской сатиры.

Основной прием сатиры в «портретах» и «картинах» — соединение иронии с антитезой. Таков «портрет» 7-й в этой же серии: «Я хорош, разумен, честен, добродетелен, а прочие нет». Таков же «портрет» 11-й: «Этот говорит обо всем и ничего не знает».

В более пространном виде этот прием иронической антитезы применен Новиковым в серии сатирических зарисовок «Смеющийся Демокрит». Ханжа, например, так изображается в «Смеющемся Демокрите»: «Ханжа грешит поминутно, но показывает себя праведником, идущим по пути, устланному терпием... Ханжа грабил тысячами, а раздает полушками... Ханжа ходит всегда смиренно и не возводит никогда своих глаз на небо затем, что не надеется обмануть там живущих, но, смотря в землю, обманывает ее обитателей».[14]

Во всех этих видах сатирических зарисовок и афоризмов («портретах», «картинах», «Смеющемся Демокрите»), несмотря на то что между издателем и читателем еще поставлен подставной «автор», степень отчетливости отношения истинного автора, т. е. Новикова, к предмету сатирического изображения не менее ясна, чем в «рецептах», где она высказана прямо. В «портретах» ирония и есть авторское отношение к персонажу; она есть истинная мера вещей, та шкала ценностей, которая дает возможность читателям правильно понять сатирическую соль новиковских журналов.

По-видимому, русский читатель к концу 1760-х годов уже был вполне подготовлен Кантемиром и Сумароковым к правильному пониманию иронии Новикова, и последнему не было надобности ее разъяснять, как это, например, приходилось двумя десятилетиями ранее постоянно делать известному немецкому сатирику Рабенеру. Бутервек писал об этом характерном для середины века явлении: «У немецкой публики были тогда такие ограниченные представления о существе сатиры, что она даже не понимала иронии, и Рабенер, чтобы не быть оклеветанным и не прослыть врагом добродетели, должен был прямо, на языке

[13] Там же, стр. 109.
[14] Там же, стр. 149.

морали указывать на то, что в его сочинениях следовало истолковать как иронию, а не как подлинное мнение автора».[15]

Доверие издателя «Трутня» к его читателям особенно ощутимо в жанре семейной переписки, где авторский комментарий отсутствует и читатель лицом к лицу поставлен с письмами, в которых с особым блеском и талантом применен уже ставший к тому времени классическим в русской сатире прием саморазоблачения персонажа. Таково, например, письмо «Племяннику моему Ивану» от его дяди — взяточника и ханжи. «Автор» письма выворачивает наизнанку идею естественного равенства, для того чтобы доказать невозможность отказа от взяток: «Вы твердите: „*Я бы не брал взяток*". Знаете ли вы, что такие слова не что иное, как первородный грех, гордость? Разве думаете, что вы сотворены не из земли и что вы крепче Адама? Когда первый человек не мог избавиться от искушения, то как вы, будучи в толикократ его слабее, коликократ меньше его живете на земле, гордитеся несвойственною сложению вашему твердостию?» (курсив мой,— *И. С.*).[16] Дальше дядюшка высказывается против «развращающих разум наук» и как один из источников «гордости» и «богопротивного умствования» называет вольтеровского «Кандида».

Эти рассуждения дядюшки о естественности грешков и пагубности их порицания напоминают, конечно, первую сцену «Ревизора», где городничий говорит: «Насчет... того, что называет в письме Андрей Иванович грешками, я ничего не могу сказать. Да и странно говорить. Нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грешков. Это уже так самим богом устроено, и волтерианцы напрасно против этого говорят». И далее в ответ на возражение Тяпкина-Ляпкина городничий, как будто буквально повторяя аргументы новиковского дядюшки, оправдывает взяточничество своим благочестием: «Ну, а что из того, что вы берете взятки борзыми щенками? Зато вы в бога не веруете; вы в церковь никогда не ходите; а я, по крайней мере, в вере тверд, и каждое воскресенье бываю в церкви. А вы... О, я знаю вас, вы если начнете говорить о сотворении мира, просто волосы дыбом поднимаются».

У Гоголя в его комедии представлена некая целостная картина мира, авторское отношение к ней может быть понято только из ее «целокупности» — если позволено будет употребить этот термин. Личность автора скрыта от нас за словами и действиями персонажей. Новиков применяет другой способ изображения идеологии своего персонажа. Истинный автор, т. е. издатель «Трутня», всегда со своим персонажем, он заставляет его гово-

---

[15] Цит. по кн.: М. Л. Тронская. Немецкая сатира эпохи Просвещения, стр. 36.

[16] Сатирические журналы Н. И. Новикова, стр. 102.

рить или писать таким образом, чтобы читателю не приходилось сомневаться в отношении сатирика к персонажу, хотя прямо, от автора,— как это делалось в других жанрах,— он не высказывается. К дядюшкиному письму, как и к «Копиям с отписок», комментариев почти нет, они собственно только вводят этот материал в журнал.

Дядюшка, с точки зрения сатирика, представляет собой тип дворянского сознания, извращенного неправильным социальным воспитанием, тип сознания, в котором, как уже указывалось, все извращено, все перевернуто. Дядюшка пишет: «Перестань знаться по-вашему с учеными, а по-нашему с невежами, которые проповедуют добродетель, но сами столько же ей следуют, сколько и те, которых они учат, или и еще меньше».[17]

Те, кто для племянника, для Новикова, для всех сторонников просветительской морали и естественного права «ученые», для дядюшки — «невежды», в личное благородство и чистоту убеждений которых он, дядюшка, не верит, так как за собой и себе подобными знает только лицемерие, ханжество и корысть.

Новиков-сатирик вслед за Сумароковым развивает идею своеобразного просветительского «двоемирия». Существуют два мира, границы между которыми имеют не социальное, а моральное значение. Мир разумного понимания социальных отношений и норм благородного чувства и мир «интереса», расчета, своекорыстия, лицемерия и ханжества. Сатирик стоит на границе этих миров, на страже первого и в вечной борьбе со вторым.

Литературный образ издателя «Трутня» (а затем и «Живописца») складывается из своеобразной мозаики всех многоразличных жанров сатирической прозы, особенно из переписки между издателем и его многочисленными, большей частью мнимыми, выдуманными корреспондентами и авторами. Издатель «Трутня» все же не сделался литературной личностью, литературным персонажем в полном смысле этого слова. С одной стороны, он еще слишком «издатель», слишком часто прячется за чужие или «присланные» произведения; с другой стороны, подставные авторы журналов Новикова еще настолько условны, настолько журнальны, что отделиться от журнала и зажить собственной, самостоятельной жизнью, как это произошло с Бикерстафом в «Зрителе», они не смогли.[18] Мера участия в создании сатиры новиковских журналов других авторов является предметом перманентно вспыхивающих споров, а удовлетворительное разрешение этого вопроса — дело будущего.

---

[17] Там же.

[18] См.: А. Елистратова. Английский роман эпохи Просвещения, стр. 43—44.

2

Образ рассказчика, созданный в баснях Сумарокова, частично воспроизведенный в сатирической прозе новиковских журналов, стал формой выражения авторского, личностного отношения и, следовательно, важным композиционным принципом в комических поэмах В. Майкова и И. Богдановича.

«Елисей, или Разгневанный Вакх» (1771) Майкова был итогом особой линии в русской поэзии и прозе, в которой комическое основывалось на выворачивании мифологических сюжетов или на их пародийном осмыслении. Поэмы и проза Чулкова в этом отношении наиболее заметны; им предшествовала устойчивая рукописная традиция, отчасти идущая и от барковских пародий — «переворотов».

Автор-рассказчик у В. Майкова выступает как литературный пародист, и именно в тех эпизодах поэмы, где пародируются определенные литературные явления и жанры высокого стиля. Поэма Майкова содержит в себе материал двоякого рода: собственно бытовой (картины петербургской и сельской жизни) и литературно-пародийный. Автор-рассказчик, который всячески подчеркивает свое особое существование, вне сюжета поэмы, своим рассказом и своим отношением скрепляет, соединяет обе линии поэмы; он является ее центром, носителем оценочного критерия и одновременно создателем комического освещения всего происходящего.

Автор у Майкова стремится к комическому впечатлению, к смешному иными способами, чем Сумароков-баснописец. У Сумарокова два источника комического: рассказчик с его «болтовней» и то развитие (и разрешение), которое он дает басенному сюжету. У Майкова комическое есть результат взаимодействия сталкиваемых автором-рассказчиком определенных устойчивых литературно-стилистических образований с другой литературной же стилистикой; а в самом содержании поэмы комическое является результатом столкновения «литературы» и «жизни», непосредственного материала поэтических очерков жизни героев поэмы с устойчивыми формами высокой поэзии.

Смешное у Майкова вовсе не является вторичным социальным признаком его персонажей — бурлаков, целовальников, обитательниц смирительного дома для проституток. Смешными они становятся, когда автор помещает их в грубокомические, фарсовые ситуации (драки в кабаках, Елеся в доме купца); или же несмешные сами по себе ситуации приобретают комический характер из-за несоответствия изложения, стиля излагаемому. Автор-литератор со своими поэтическими вкусами и пристрастиями не оставляет своих героев ни на шаг, комментируя каждый их поступок сопоставлением с определенными литературными или мифологическими образами.

В поэме создается очень сложная смысловая перспектива. Так нравившееся Пушкину место из «Елисея», когда смотрительница смирительного дома после таинственного исчезновения своего возлюбленного находит оставленные им «портки», описание ее скорби и удивления даны как пародия на соответствующий эпизод из «Енея» В. Петрова — его перевода первой песни «Энеиды» Вергилия. Пародируя Петрова, особенно его стиль, чрезмерно архаизированный с точки зрения Майкова, рассказчик «Елисея» показывал читателю условность «высокости» или «низости», серьезности или комизма определенной ситуации.

Наиболее частый у Майкова прием — это замена высоких понятий Вергилия (в переводе Петрова) низкими, обыденными, буднично-бытовыми. Интересное сопоставление стихов Петрова и Майкова делает А. М. Кукулевич.[19]

У Петрова:

Против Италии, где Тибр лил в море воды,
Вдали от Тирян град воздвигнут в древни годы.
Богатством славен был и браньми Карфаген,
Юноной всем странам и Саму предпочтен,
В нем скиптр ее, в нем щит хранился с колесницей:
Она намерила вселенныя столицей
Сей град произвести, коль есть на то предел;
Под особливым он ее покровом цвел.

У Майкова:

Против Семеновских слобод последней роты
Стоял воздвигнут дом с широкими вороты,
До коего с тычка не близкая езда;
То был питейный дом названием «Звезда»,
В котором Вакхов ковш хранился с колесницей:
Сей дом был Вакховой назначен быть столицей;
Под особливым он его покровом цвел,
В нем старый сам Силен раскинувши сидел.

Майков буквально воспроизводит целые строки Петрова, ничего в них не меняя или заменяя одно слово; вместо «щита» Юноны у него «ковш» Вакха, что само по себе уже настраивает читателя на несерьезное отношение к авторскому рассказу; далее отдельные выражения или слова Петрова переносятся в другой контекст. Вместо «воздвигнут град» у Майкова «воздвигнут дом» (да еще «с широкими вороты», т. е. не тот величественный город, который когда-то спорил с Римом о власти над миром, а совсем обыкновенный дом, который оказывается просто-напросто кабаком). Майков как бы постепенно приземляет стиль Петрова, переводя его на бытовую основу. Но Майков не ограничился пародированием и высмеиванием первой песни «Энеиды» в переводе В. Петрова; как нам кажется, он имел в виду еще и трагедию Княжнина «Дидона» (1769). В переводе Петрова еще нет рас-

[19] А. М. Кукулевич. Майков. В кн.: История русской литературы, т. IV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1947, стр. 213.

сказа о бегстве Энея и смерти Дидоны, тогда как у Княжнина Эней покидает Дидону и она кидается в огонь горящего здания.

Есть некоторое сходство — конечно, пародийное — в жалобах начальницы смирительного дома и Дидоны. Обращаясь к своим придворным, Дидона говорит:

Почто не знали вы, что сей пергамский лжец
Коварства мне плетет толь пагубный венец? [20]

У Майкова его героиня так обращается к исчезнувшему Елисею:

Куда, Елесенька, куда ты отлучился?
И где обманывать людей ты научился...[21]

А столь понравившийся Пушкину эпизод сжигания «портков», оставшихся от Елисея, пародирует финал «Дидоны» Княжнина:

Она уже о нем и слышать не могла,
Портки его, камзол в печи своей сожгла,
Когда для пирогов она у ней топилась;
И тем подобною Дидоне учинилась.[22]

Роль автора в освещении любой ситуации в поэме становится неизменно более значительной, чем к этому привыкли даже читатели басен Сумарокова. Майковский рассказчик смело распоряжается не только жизненным, но и литературным материалом, вплоть до всемирно признанных ее образцов («Энеида»); для него все — предмет насмешки, все — материал для комического обыгрывания и пародирования. Утверждение Пушкина, что «Елисей» смешнее «Гавриилиады», «следственно, полезнее для здоровья», следует соотнести с собственным опытом Пушкина по одновременному пародированию в «Графе Нулине» истории и Шекспира.

Позиция рассказчика в поэме Майкова несколько напоминает роль издателя «Трутня» в компановке поставляемого авторами разнородного материала. Вне этого столкновения разнородных стилевых пластов майковского рассказчика в поэме нет.

Богданович, который писал свою поэму несколькими годами позже Майкова и имел в качестве сюжетной канвы роман Лафонтена «Любовь Амура и Психеи» (написанный вперемежку прозой и стихами), добивается комического эффекта иными средствами, чем Майков. Богданович совершенно отказывается от пародирования, которому так много внимания и места уделяет Майков в «Елисее». В «Душеньке» первой редакции, правда, есть еще элементы, свойственные ирои-комической поэме, но в редакции 1783 г. Богданович от них избавляется. В «Душеньке» предметом комического изображения является все: и сказочный

[20] Я. Б. Княжнин, Сочинения, т. I, СПб., 1847, стр. 65.

[21] Ирои-комическая поэма. Изд. писателей в Ленинграде, 1933 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 155.

[22] Там же, стр. 157.

сюжет, и героиня, и ее приключения, и те бытовые подробности, на которые не скупится автор, не смущаясь сказочностью и волшебностью происходящего. Доброжелательно-ироническое отношение автора-рассказчика ко всему происходящему — основная черта поэтического изложения в «Душеньке».

Ирония не оставляет автора и тогда, когда его героиня находится в опасности или попадает в трудное положение. Так, когда Душенька, решив в отчаянии покончить с собой, ищет у себя какое-либо оружие и не находит, автор замечает:

Но не было у ней кинжала,
Ниже́ какого острия,
Удобного пресечь несчастну жизнь ея.
Читатель ведает, без всякой дальней справки,
Что Душенька пред сим,
Летя с горы на низ, повытрясла булавки,
Чудесным действием иль случаем простым.[23]

В свое время мне приходилось уже писать об этом подробно.[24] Сейчас я нахожу нужным несколько пересмотреть свою прежнюю точку зрения. Делаю я это еще и потому, что со времени появления моей статьи о Богдановиче не появилось никаких существенных на нее возражений. В своей статье о Богдановиче я слишком доверился Карамзину, который создал очень интересный в литературном отношении образ поэта в замечательной во многих отношениях статье «О Богдановиче и его сочинениях» (1802). Смысл статьи Карамзина в том, что поэма Богдановича — это зеркало его души, автопортрет поэта и что Богданович, как создатель литературного своего образа, самый непосредственный предшественник поэзии сентиментализма. Думаю, что Карамзин добросовестно заблуждался, читая «Душеньку» глазами человека 1800-х годов, когда самое отношение к литературе изменилось коренным образом и за каждым произведением уже хотели видеть автора, его душу и характер, а если не находили, то не находили и поэзии вообще. Что в «Душеньке» действительно есть и что составляет характерную черту ее стиля и конструкции — это ощутимое присутствие авторского отношения в каждом эпизоде, в каждом описании, в каждой сентенции. Но это отчетливо прослушиваемое отношение автора, эта ирония, с которой излагаются самые иной раз печальные происшествия поэмы, остается равна себе самой; эта ирония, как бы она ни проявлялась, не порождает у читателя представления об авторе как о личности, существующей и в стихах поэмы, и вне ее. Рассказчик у Богдановича не превращается в литературную личность, а остается только рассказчиком. Сравнение поэмы Богдановича с «Русланом

[23] И. Ф. Богданович, Стихотворения и поэмы, изд. «Советский писатель», Л., 1957 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 102.

[24] И. Серман. И. Ф. Богданович. В кн.: И. Ф. Богданович, Стихотворения и поэмы, стр. 30—42.

и Людмилой» Пушкина в этом отношении дает много для понимания особенностей манеры Богдановича и принципиальной разницы между воплощением авторского отношения в поэзии классицизма и авторской личностью у Пушкина-романтика.

3

Развитие сатиры и комизма в различных жанрах во второй половине 1770-х годов шло по нескольким направлениям. Важными вехами собственно стихотворной сатиры было появление «Послания к слугам моим» (1769) Фонвизина и отдельного издания стихотворных «Сатир» (1774) Сумарокова. Прямое свидетельство того, что молодое поколение литераторов обратило внимание на обе эти новинки сатирической поэзии,— творческий путь Хемницера. Я. К. Грот опубликовал из архива Хемницера много набросков незаконченных сатир, планов и замыслов, так и не доведенных до окончательной отделки и не опубликованных. Из всего этого видно, как внимательно изучал Хемницер «Сатиры» Сумарокова и как старался применить манеру учителя к новому материалу и новой проблематике. Сатиры Хемницера остались незаконченными; по-видимому, Хемницера не устраивала стихотворная сатира как жанр с обязательным и прямым осуждением, — жанр, в котором автор обязан был брать на себя всю полноту знания и различения добра и зла во всех жизненных ситуациях. Позиция сатирика — учителя жизни Хемницера не привлекала. И потому он, отойдя от сатиры, обратился к басенному жанру, но и в басне он отказался от следования Сумарокову, а усвоил ту позицию, которую выразил устами одного из своих персонажей Фонвизин в «Послании к слугам моим»:

Создатель твари всей, себе на похвалу,
По свету нас пустил, как кукол по столу.
Иные резвятся, хохочут, пляшут, скачут,
Другие морщатся, грустят, тоскуют, плачут.
Вот как вертится свет! а для чего он так,
Не ведает того ни умный, ни дурак.[25]

Позиция Хемницера в баснях — это позиция человека, с удивлением наблюдающего всеобщее торжество глупости и неразумности, ту бессмыслицу жизни, которую Фонвизин сравнил с кукольной комедией. У Хемницера рассказчик и рассказываемое не отделены как у Сумарокова; отношение баснописца к происходящему в басне ничем не подчеркнуто, никакими особыми приемами «незнания», «сомнения» и т. д., которые так широко применял в своих баснях Сумароков. Сумароковская манера басенного рассказа воспринималась в начале XIX в. уже как «недостаток». Так, Д. И. Хвостов оставил такое замечание в своих

---

[25] Д. И. Фонвизин, Сочинения, т. I, стр. 212.

бумагах: «Баснописец не рассказчик. Распространение и побочные содержанию красóты наводят часто скуку читателям. Все излишнее, как говорит Буало, несносно. У Сумарокова по большей части действуют не лица, а он сам, и это, по мнению моему, главный недостаток его басен. Некоторые стихи в сказках о яйце просты, но неестественны. Рассказ автора, а не язык человека, с которым это несчастие случилось. Сочинитель все шутит, а сам не видит, не показывает описываемого происшествия».[26]

У Хемницера рассказчик и рассказ сплелись в единое целое; в результате рассказчик потерял свою колоритность, свое «лицо», а рассказ расстался с комизмом, который заменила ирония по поводу басенного события в целом. В то время как молодые литераторы по-своему воспринимали уроки Фонвизина, сам он занят был созданием комедии, которая должна была иметь более совершенную форму, чем «Бригадир», где положительные его персонажи так и остались вне сюжета и вне конфликта комедии.

В «Недоросле», как отметил Г. А. Гуковский, борьба за руку Софьи объединяет оба лагеря персонажей и позволяет автору легко ввести дядю Софьи, Стародума, в общее движение сюжета. Меньше связаны с главным сюжетом Милон и особенно Правдин, хотя по-своему прибытие каждого из них в имение Простаковых и мотивировано. При такой, гораздо большей, чем в «Бригадире», конструктивной скрепленности в «Недоросле» совершенно отчетливо проведено деление на два мира, на две сферы жизни, каждая из которых живет по своим законам, по своим нравственным нормам и говорит своим языком. Авторское отношение к персонажам из окружения Простаковой проявляется в уже хорошо нам знакомой форме саморазоблачения персонажа. Это саморазоблачение осуществляется различными средствами: в виде прямого высказывания персонажа о себе, в котором авторское отношение проявляется самым очевидным образом, и через реплики других персонажей комедии, оценивающих его поступки или отвечающих на его реплики. Иногда это монологи (например, рассказ Простаковой о ее детстве и воспитании), в которых комическое возникает из самой сути явления. Собственно же языковый комизм, на котором строятся взаимоотношения персонажей в «Бригадире», в «Недоросле» занимает подчиненное место. Персонажи этой комедии *действуют*, и в действии проявляются их характеры, их «положения». Прием социальной маски еще преобладает в «Недоросле» как средство создания комического, но самые маски получают уже некоторое подобие характеров. И Простакова, и Скотинин, и Митрофан ведут себя в соответствии с «природой» своего характера во всех комедийных ситуациях, но Фонвизин уже показывает и противоречие социального и чело-

---

[26] ИРЛИ, РО, ф. 322, № 23, л. 34—34 об.

веческого в них. «Природа» (понимаемая как абстрактная человеческая природа) вступает в противоречие с обществом, с тем, что привнесло воспитание или его отсутствие в первичную и естественную человечность персонажей комедии. В «Недоросле» три поколения Простаковых—Скотининых. Первое — внесценические персонажи, родители Простаковой и Скотинина, второе — сама Простакова и ее брат Скотинин, третье — Митрофанушка. Три поколения дворян, из которых самое старшее родилось еще в Петровскую эпоху. Все три поколения деятельно отталкиваются от просвещения даже в самых его элементарных видах, хотя уже и понимают его практическую необходимость.

Положительные персонажи «Недоросля» также представляют три поколения, но уже поколения дворянской интеллигенции. Первое из них — это отец Стародума, который, по рассказу сына, воспитал его «по-тогдашнему», когда «не знали еще заражать людей столько, чтоб всякий считал себя за многих. Зато нонче многие не стоют одного». Воспитание, которое получил Стародум у своего отца, было в основном воспитание нравственное: «Отец мой непрестанно мне твердил одно и то же: имей сердце, имей душу, и будешь человек во всякое время».[27]

Следовательно, сословная мораль и сословные дворянские добродетели, о которых непрестанно рассуждают положительные персонажи «Недоросля», передаются при наличии родовой семейной культурной традиции; если же ее нет, то единственной традицией оказывается невежество, а сознательные семейно-общественные отношения не существуют, их заменяют чисто животные, инстинктивные потребности и привычки. Отношение Простаковой к Митрофану — жесточайшее извращение высокого понятия материнской любви.

«Животность» отрицательных персонажей «Недоросля» всячески обыгрывается Фонвизиным. Особенно явно это со Скотининым, интерес которого к «свинкам» представляет главную страсть его жизни. Комический гротеск является более усложненной формой авторского отношения к персонажам этого лагеря, чем простая форма саморазоблачения, разработанная еще Кантемиром. «Я и своих поросят завести хочу», — говорит Скотинин о своем будущем браке; Софье он обещает: «Друг ты мой сердешный! Коли у меня теперь, ничего не видя, для каждой свинки хлевок особливый, то жене найду светелку».[28] Скотинин говорит это с полным простодушием, гротескность этой фразы в том, что он не представляет себе иного отношения к жене и что мерилом отношения к человеку для него служит его отношение к свинье. При этом за страстью к свинье стоит нечто более значительное — его страсть к наживе, корыстолюбие, поглотившее в нем все

---

[27] Д. И. Фонвизин, Сочинения, т. I, стр. 129—130.
[28] Там же, стр. 121.

человеческие чувства, хотя в своей любви к «свинкам» Скотинин поднимается до поэзии.

Мы уже говорили о том, что в «Недоросле» оба лагеря связаны между собой сюжетно, переплетением интересов в борьбе за руку Софьи, но между ними, как и в «Бригадире», есть полоса отчуждения. Оба лагеря не понимают друг друга, и если Простаковы—Скотинины только удивляются Стародуму и Правдину, то вторые не скрывают своего презрения к первым. Мир Стародума и Правдина — это мир людей думающих и осознающих свои поступки, свое место в обществе, это мир рефлексии и самопознания. Персонажи этого мира в комедии Фонвизина родственны героям трагедий Сумарокова, ибо главная тема их рассуждения — это идея чести, та самая идея, которая является основным предметом обсуждения у героев «Синава и Трувора» или «Семиры». Что такое честь, объясняет Стародум Софье: «Дворянин, например, считал бы за первое бесчестие не делать ничего, когда есть ему столько дела; есть люди, которым помогать, есть отечество, которому служить».[29]

Итак, честь дворянина заключается в исполнении долга перед отечеством и перед своим сословием, перед теми обязанностями, которые возлагает на дворянина его сословная принадлежность. Стародум с негодованием говорит: «Дворянин, недостойный быть дворянином! Подлее его ничего на свете не знаю».[30]

Рассуждения о чести, высказанные Стародумом и другими персонажами его круга, в общем совпадают с тем, что составляло предмет обсуждения в русских трагедиях 1750—1770-х годов. Фонвизин вводит новое сочтание этико-психологических понятий в сферу мысли своих персонажей — «душа» и «просвещение», отношения между которыми обозначают новый для русской драматической литературы круг вопросов общественной жизни и литературного движения.

Правдин, соглашаясь со Стародумом, говорит: «Прямое достоинство в человеке есть душа». На это Стародум ему отвечает репликой, в которой названо главное противоречие, возникшее в русской общественной мысли уже в послесумароковскую эпоху и потому не нашедшее отражения в его трагедиях. Стародум, развивая и продолжая мысль Правдина, говорит: «Без нее (без души, — *И. С.*) просвещеннейшая умница — жалкая тварь».[31]

Далее как иллюстрация к этому положению следует рассказ Стародума о молодом графе, который отказался ехать на войну, и тогда Стародум, который сам был молод и дружески относился к молодому графу, имевшему «особливый случай научиться тому, что в наше воспитание еще и не входило», понял, «что в большом свете водятся премелкие души и что с великим про-

[29] Там же, стр. 153.
[30] Там же.
[31] Там же, стр. 130.

свещением можно быть великому скареду». Сам Стародум, прослужив недолго «у двора», «отошел от двора без деревень, без ленты, без чинов», но «принес домой неповрежденно» «душу», «честь», «правилы».[32]

Итак, «душа» и «просвещение» есть понятия различной степени весомости. Фонвизин отдает полное предпочтение душе: «Просвещение возвышает одну добродетельную душу». Воспитание души и просвещение ума — совершенно различные по своему содержанию стороны воспитания. В «Недоросле» представлены персонажи, воспитание которых не включало в себя ни того, ни другого (Простаковы—Скотинины), персонажи, воспитанные гармонически (Стародум, Софья, Милон, Правдин), и, наконец, в пьесе есть внесценические персонажи, жертвы одностороннего воспитания — просвещения ума.

Эгоизм знатного карьериста, о котором говорит Стародум, вызывает у Софьи вопрос: «Где же ум, которым так величаются?». Стародум ей отвечает: «Чем умом величаться, друг мой! Ум, коль он только что ум, самая безделица. С пребеглыми умами видим мы худых мужей, худых отцов, худых граждан. Прямую цену уму дает благонравие. Без него умный человек чудовище».[33]

Следовательно, по Фонвизину, возможен прямой путь от души к чести, а просвещение, если оно не имеет под собой опоры в душе, может только нанести вред обществу. Об этом говорит Стародум Правдину: «Наука в развращенном человеке есть лютое оружие делать зло». Борьба со злоупотреблением наукой, против тех, кто, «истребляя предрассудки, воротит под корень и самую добродетель», означала, что Фонвизин в свою комедию включил острозлободневную проблематику споров, которые шли в русской общественной мысли с конца 1770-х годов.

Масонство, в «Утреннем свете» впервые получившее возможность высказать свое отношение к важнейшим проблемам этики и общественной мысли, основным своим противником объявило французский материализм. Антигельвецианский пафос «Утреннего света» хотя и смягчен в «Недоросле», однако совершенно очевиден, с одним, правда, существенным отличием. Масоны в качестве душевного начала в человеке называли религиозное чувство. Фонвизин в «Недоросле» этого не делает. Убежденный деист, он предпочитает искать опоры для этики без религии, в самой природе человека, в нравственном воспитании.

Воспитание души представляется Фонвизину главной целью всех средств воздействия на человека, и особенно литературы и философии. Отсюда его враждебность к французским философам-материалистам, враждебность, пронизывающая «Письма из Франции» и объяснимая только в свете его общего отношения к современному нравственному состоянию русского общества.

[32] Там же, стр. 133.
[33] Там же, стр. 152.

Размышления и рассуждения Стародума в еще большей степени, чем комическая часть «Недоросля», выражают авторское отношение к проблематике комедии в целом. Опыт буржуазной драмы, особенно драм Мерсье, да и других авторов, был внимательно проанализирован Фонвизиным, и в духе этой драмы во многом строятся отношения между Стародумом и Софьей, но в мире Простаковых—Скотининых Фонвизин остался верен комедии и смеху. Авторская личность раздвоилась в «Недоросле», Фонвизин-комик и Фонвизин-лирик идут рядом, не сливаясь воедино, и самое это раздвоение свидетельствует о том, что новые для русского классицизма этико-эстетические идеи не в состоянии органически войти в структуру комедии, а могут быть только механически, условно к ней присоединены. Вот почему после «Недоросля» комедия и драма, которые Фонвизин пытался соединить, снова и окончательно разошлись, и собственно комедия осталась верна смеху или комическому гротеску.

В стихотворных комедиях Княжнина комическое — результат особой установки. У него, как позднее у Шаховского, Катенина, Грибоедова, все острят, все шутят, все издеваются над определенной категорией персонажей. В комедии Княжнина «Хвастун» Полист, слуга Вертолета, в стихах, как будто взятых из фонвизинского «Послания к слугам», так изображает всеобщую погоню за чинами:

Люди все рехнулись на чинах.
Портные, столяры — все одинакой веры;
Купцы, сапожники — все метят в офицеры;
И кто без чина свой проводит темный век,
Тот кажется у нас совсем не человек.[34]

Эти комические сентенции могли быть произнесены любым персонажем комедии. В них нет ни индивидуального, ни социально характерного. Они смешны безотносительно к ситуации и персонажу, безотносительно даже к общему движению сюжета.

В комедиях Княжнина отдельные реплики существуют не столько для характеристики персонажей, сколько для создания общей картины нравов, света, общества. Но для создания комической картины нравов Княжнину необходимы вводные условия. В «Хвастуне» таким условием становится хвастовство Верхолета титулом графа, будто бы ему присвоенным; в дальнейшем весь сюжет строится на том, что Верхолет играет роль графа, выдает себя за человека, попавшего «в случай». Его поведение вполне натурально, вполне естественно, он держит себя так, как с точки зрения остальных персонажей держал бы себя настоящий временщик. Верхолет надевает на себя социальную маску

---

[34] Я. Б. Княжнин, Избранные произведения, изд. «Советский писатель», Л., 1961 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 318.

сознательно, он играет свое придуманное «социальное положение».

Таким образом, комедия характеров, в строго классическом, лабрюйеровском понимании этого термина, превращается в комедию нравов «во вкусе дидеротовом», разумеется «склоненном» на русские нравы и развитом в духе сатирических традиций русской литературы XVIII в.

По примеру Фонвизина Княжнин применяет в своих комедиях комизм, основанный на разном понимании одних и тех же слов:

Полист

Как видно, то с пути ее романы сбили.

Чванкина

(с сердцем)

Романы! .. Я ее поотучу от них!
Романы! слушаться таких людей дурных!
А где они живут? И где она видалась? [35]

Чванкина принимает слово «роман» за имя собственное и соответственным образом возмущается влиянием неизвестных ей людей на ее дочь.

Но уже объяснения Замира и Лилены и особенно наставления Честона сыну (Замиру), так же как суждения Стародума и Правдина, не содержат ничего комического и напоминают более рассуждения героев трагедий самого Княжнина.

Но в «Чудаках» Княжнина, как и в его же комических операх, комедийная интрига держится на вполне традиционной пружине — стремлении двух влюбленных соединиться законным браком при помощи влюбленных же слуги и служанки. Отсюда и возможность нагружать эту действующую и интригующую пару остротами по любому поводу. Пролаз, который говорит: «Всегда путь к славе труден», — конечно, смешон, комическое здесь есть результат несоответствия фразы и ситуации, но и сама эта фраза при всей своей хрестоматийной неоспоримости становится подверженной сомнению. В ней можно заподозрить какой-то изъян; ее сентенциозность становится ее слабостью.

В комедиях Княжнина остроты и комическое определяются общим сюжетом и ситуациями, этот сюжет составляющими, а не характером или социальной маской комедийного персонажа. В каждой остроте слышен сам автор; авторское отношение к событиям и персонажам с равной силой проявляется и в речах резонеров, и в комических партиях. Княжнин в этом отношении следует Фонвизину, хотя и отказывается от комической характерности, свойственной большинству персонажей «Бригадира» и «Недоросля».

---

[35] Там же, стр. 353.

В больших жанрах, в комедии и комической поэме, а также и в басне после Сумарокова заметна общая тенденция внутреннего раздвоения. Авторское отношение, авторский голос отделяются от содержания вещи в собственном смысле; авторское отношение уже не может быть выражено конкретными формами стиля, оно перерастает рамки сюжета и характеров персонажей, оно ищет непосредственного, прямого контакта с читателем или зрителем. На этом этапе естественно завершается эпоха расцвета русского классицизма и начинается период его упадка. Это внутреннее противоречие, это раздвоение некогда единых жанров, ставшее важнейшим элементом литературы русского классицизма в 1780-х годах, предвещает возможность появления таких литературных направлений, которые могли бы предложить выход из этого противоречия. Сам же классицизм становится добычей эпигонов, и только некоторые элементы его литературной системы находят новое применение в драматических жанрах или в оде 1810—1820-х годов.

Заключение

Русский классицизм, как и любое другое литературное направление, может быть предметом исследования с различных точек зрения, на различных уровнях. Вполне правомерно, например, изучение общественно-политической роли русского классицизма, особенно таких его жанров, как ода и трагедия, в истории самосознания нации. Изучение эстетической доктрины русского классицизма столь же правомерно, сколь может быть плодотворно изучение поэтического стиля как художественного воплощения определенной эстетической теории. Каждый из названных типов исследования давал и может еще дать интересные и плодотворные результаты, может углубить и уточнить наше представление о русском классицизме.

Избранный нами метод исследования еще не применялся систематически ко всему многообразию литературных явлений русского классицизма. Как указывалось в главе первой, мы хотели проследить, какое художественное выражение получила идея личности в литературе русского классицизма. Задача оказалась очень трудной, но необыкновенно увлекательной. Многое еще осталось нерешенным, но все же удалось установить наличие особой системы связей, на которые ранее не обращалось внимания. Эти линии связей не считаются с жанровыми границами и жанровой иерархией. Трагедия оказывается самым теснейшим образом связанной с песней, ода — с трагедией и с надписью, комедия — с трагедией и, разумеется, с басней. Дальнейшее изучение покажет, какие еще линии междужанровых связей мы не заметили. Вполне возможно, что обнаружится двухсторонняя связь между трагедией и сатирико-нравоучительной журналистикой.

Во всяком случае уже сейчас мы можем сказать, что наличие обнаруженных нами междужанровых связей требует от историков литературы XVIII в. отказа от некоторых привычных представлений, особенно от веры в жесткость, схематизм и т. п.

эстетической теории русского классицизма, и, главное, от предвзятого мнения, что литературное развитие XVIII в. определялось суровыми законами кодекса Буало и не отступало от него ни на шаг.

Живое движение внутри литературы русского классицизма определялось, как и в любую другую эпоху, человеческими потребностями русского общества, теми вопросами, которые история выдвигала перед национальным самосознанием. Такой основной проблемой была для русского национального самосознания уже в XVIII в. проблема личности, ее свободы и несвободы, ее отношений с обществом, ее места в истории. Официальная идеология русского просвещенного абсолютизма, разработанная Петром I и его окружением, выдвинула взамен религиозного обоснования государевой службы идею служения общему благу, общей пользе, государственному интересу.

Литература русского классицизма впервые в истории русских общественных идеологий выдвинула идею личности, как принципа равносильного и равнозначительного принципам государственного установления, — идею, получившую особую художественную форму для своего выражения. Новая русская литература XVIII в. возникла как литература личного почина, авторской манеры, индивидуального содержания. Именно поэтому по самой своей природе она не могла не выразить этого индивидуального начала. Формой или способом выражения идеи личности в литературе русского классицизма стала та подчеркнутость, та ощутимость авторского отношения к предмету художественного воспроизведения, которую нам удалось проследить в самых разных жанрах литературы русского классицизма. Это подчеркнутое авторское отношение, это постоянно ощутимое присутствие авторской оценки, авторского суждения о персонаже или событии по-разному и с разной степенью интенсивности проявляется в различных жанрах, оно видоизменяется в зависимости от общего движения литературы, осуществляемого в творчестве каждого писателя опять же по-своему.

Данное исследование позволяет установить место и значение русского классицизма между литературой средних веков, так называемой древнерусской, и литературой XIX в., пушкинской эпохой в особенности.

Естественно в заключение обзора важнейших устремлений этого литературного направления указать на его завершающие явления, на то, чем русский классицизм заканчивается как художественно плодотворная эпоха национального развития. Сделать это, однако, не так просто. И не только потому, что история литературы имеет дело с писательскими индивидуальностями, творческая работа которых выходит за временные и другие рамки направлений, но и потому, что на грани сменяющих друг друга направлений часто появляются писатели, на твор-

чество которых заявляют претензии представители самых различных, иной раз даже враждующих между собой школ и течений.

Так, например, Державина считала своим непререкаемым авторитетом школа «старого слога», и его же позднее объявил первым русским романтическим поэтом Николай Полевой.

Еще удивительнее литературная судьба Крылова. В своих баснях, продолжая традицию общественной сатиры, разработанную ранее Сумароковым, и формально оставаясь в рамках этого жанра, Крылов по существу внутренне его совершенно перестроил. Уже в отзывах на басни Крылова критики 1825 г., еще верившей в необходимость соблюдения жанровых законов, указывалось, что Крылов вмещает в басню содержание всей литературы, всей поэзии, превращает этот жанр, если этого требует ее идея, в произведение высокой, гражданственной поэзии, сообщает ей силу оды или пафос трагедии.

Крылов, таким образом, преодолевает принцип прямой зависимости средств поэтического выражения от социальной иерархии предметов изображения, преодолевает разграничение высокого и низкого, сохраняющее свое эстетическое воздействие еще и на Державина. В результате такой последовательной внутренней перестройки басенного жанра Крылов сумел идти в ногу со временем и оказаться «своим» для Белинского и натуральной школы 1840-х годов. Они воспринимают Крылова в 1845 г. как писателя современного, как беспощадного изобразителя действительности, как писателя реалистической школы.

Какая же точка зрения на Крылова правильнее? Кто ближе к истине — критики 1800—1810-х годов, которые рассматривали Крылова как талантливого и блестящего завершителя басенной традиции русского классицизма, или Белинский, находивший в его баснях реалистическое изображение современной жизни и современных общественных отношений?

С ответом на этот вопрос не следует торопиться не только потому, что необходимо его историческое рассмотрение, но и потому еще, что в сходном положении оказываются и некоторые другие писатели рубежа XVIII—XIX вв.

Есть писатели, позиция которых в литературе не вызывала никаких сомнений у современников и не порождает недоумений у тех, кому приходится иметь дело уже не с живым писателем, а с его наследием. Конечно, разногласия в оценке места в литературной борьбе эпохи возможны по поводу творчества самых как будто бесспорных поэтов и прозаиков, даже таких, как Гончаров или Баратынский. Но все же маловероятно, что появится, например, обоснованная точка зрения на Баратынского как на реалиста или на Гончарова как на романтика. По-видимому, разноголосица в оценке того, что принято называть литературной позицией писателя, зависит чаще всего от причин

внутренних, от природы его творчества. Из русских поэтов XVIII в. наибольшее число взаимоисключающих определений получило в наше время творчество Державина. На это обратил внимание П. Н. Берков. Он писал: «Достаточно посмотреть, например, как трактуется советскими и зарубежными литературоведами творчество Державина: он и „классицист", и „преромантик", и „реалист", и „представитель русского барокко". Последнему из перечисленных литературных ярлыков особенно повезло в западном литературоведении в конце 50-х—начале 60-х годов<...> Как мог оказаться исторически, — т. е. социально и культурно, — возможным в русской литературе „представитель барокко" на рубеже XVIII — XIX вв., этих литературоведов не интересует».[1]

Положение охарактеризовано П. Н. Берковым верно. Одни советские исследователи считают, что «поэзия Державина... во многом и существенном выплескивается из берегов классицизма, но, во многом и многом самый „беззаконный" из всех наших писателей-„классиков" XVIII века, Державин все же не перестает быть замечательнейшим представителем именно этого литературного направления».[2]

Другие считают, что стихи Державина, «написанные в 800-е годы, — это шаг в творческом развитии поэта. В то же время его новые завоевания были значительным вкладом в молодое, растущее реалистическое искусство, помогали утверждению реализма в русской литературе».[3] Наконец, третьи полагают, что «в поэзии Державина сказались и воздействия новых литературных веяний. Ей свойственны отдельные черты романтического подхода к действительности. Не чужд был Державин и влиянию сентиментализма. И при всем этом он оставался тесно связанным с классицизмом, хотя и нарушал его каноны в своей поэтической практике».[4]

Молодые исследователи также придерживаются самых крайних, далеко расходящихся точек зрения. Так, В. А. Западов думает, что «творчество великого русского поэта заключает в себе элементы всех литературных стилей. В своих теоретических воззрениях на поэзию, в ряде философских и похвальных од, в широком использовании риторических приемов классицистской поэтики Державин близко примыкает к классицизму. Но его убеждение в том, что источником поэзии является вдохновение, роднит его с романтизмом, равно как и отношение

---

[1] П. Н. Берков. Проблема изучения русского классицизма. В кн.: XVIII век, сб. 6. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 29.

[2] Д. Д. Благой. Гаврила Романович Державин. В кн.: Г. Р. Державин, Стихотворения, изд. «Советский писатель», Л., 1957 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 67.

[3] Г. П. Макогоненко. Радищев и его время. М., 1956, стр. 647.

[4] А. Западов. Мастерство Державина. Изд. «Советский писатель», М., 1958, стр. 256.

к народному творчеству и скандинавской мифологии. В различных произведениях Державина, даже написанных в одно время, мы находим то преобладание черт, характерных для реализма, то черт, свойственных романтизму или классицизму».[5]

М. Г. Альтшуллер в противоположность В. А. Западову считает Державина в основном преромантиком: «Многообразное, яркое, испытавшее на себе множество влияний и в то же время глубоко самобытное творчество этого гениального поэта не укладывается в рамки одного литературного направления, оно во многом соприкасалось с преромантизмом и укрепило, упрочило преромантические настроения в русской литературе».[6]

В чем же суть проблемы?

По-видимому, мы не можем дать однозначное определение творчеству Крылова-баснописца и поэзии Державина не только из-за несовершенства применяемых нами критериев, но и из-за особой эстетической природы этих литературных явлений.

Очевидно, на рубеже XVIII—XIX вв. в русской литературе возникают такие эстетические образования, историко-литературная оценка которых возможна с разных позиций, и возможность эта предопределена самой природой этих литературных явлений. Так, державинская ода, как мы ее рассматривали выше, оказывается заключительным звеном в развитии этого жанра поэзии русского классицизма; если же определять значение поэзии Державина с позиций Н. Полевого, увидевшего в ней прежде всего отражение личности и биографии поэта, то окажется правомерным взгляд на Державина как на поэта романтического по преимуществу.

Итак, мы сталкиваемся с несомненным эстетическим парадоксом: с обоснованной вескими фактами и точными наблюдениями двойственностью эстетической природы поэтической индивидуальности.

Думаю, что это не является доводом в пользу тех, кто хочет вообще освободиться от «измов», ибо эта двойственность требует от историков литературы только одного — по возможности полного и объективного изучения литературных явлений во всей их действительной сложности. Ведь можно указать и в других литературах конца XVIII в. явления, о которых спорят до сих пор и выдвигают столько же определений, сколько в наше время получает поэзия Державина. Такова, например, литературная судьба поэтического творчества А. Шенье, которого французские критики и исследователи называют то романтиком, то классиком, то парнасцем; когда же Шенье стал известен у нас, то

---

[5] В. А. Западов. Гаврила Романович Державин. Изд. «Просвещение», М.—Л., 1965, стр. 164.

[6] М. Г. Альтшуллер. Идейные и художественные искания в русской лирике 1790-х годов (Н. Николев, П. Сумароков, Е. Костров, С. Бобров). Автореферат. Л., 1966, стр. 16.

Пушкин, возражая Вяземскому, писал в 1823 г., что Шенье не романтик, а «истинный грек, из классиков классик».

Позднее, как указывает Б. В. Томашевский, Пушкин, «оспаривая мнение французской критики»,[7] писал: «Андрей Шенье — поэт, напитанный древностью, коего даже недостатки проистекают из желания дать французскому языку формы греческого стихосложения, попал у них в романтики».[8]

О спорах вокруг поэзии А. Шенье я напомнил только для того, чтобы самая постановка вопроса применительно к Крылову и Державину не показалась уж слишком неожиданной. Эстетический парадокс, с которым сталкивается исследователь творчества Державина или Крылова, заключается в том, что здесь невозможен выбор одной из двух точек зрения, — так как обе они обоснованы фактически и исторически, — а возможно и нужно объяснение того, как и почему одна из них не может быть предпочтена другой и обе должны рассматриваться в пределах и границах той системы литературных позиций, внутри которой они возникают и существуют.

Поэтому вполне правомерно исследование поэзии Державина как заключительного звена в развитии русского классицизма или басен Крылова как последнего этапа развития басенной сатиры.

Но и то, что увидел Полевой в Державине или Белинский в Крылове, не было насильственной модернизацией или подгонкой под близкие критику литературные образцы. Историко-литературная оценка таких амбивалентных явлений зависит от того, в какую систему литературных ценностей включает исследователь творчество данного поэта, каким мерилом он пользуется.

Завершающие русский классицизм литературные явления, следовательно, не представляют собой реалистические или романтические веяния, возникшие внутри классицизма. Внутри классицизма русского, с его принципом подчеркнутого и явно выраженного авторского отношения к изображаемому, и Державин и Крылов только завершают многообразные поиски все новых форм и видов художественного воплощения авторской личности.

Традиция заинтересованного участия басенного рассказчика в оценке действия персонажей приобретает в баснях Крылова новое значение. Крылов ставит изображение морального склада, морального пафоса поведения басенных персонажей на твердую почву исторически сложившихся социальных отношений. Для него противоположность богатства и бедности есть непреложный закон в данных, конкретных условиях русской жизни, и он не занимается бесплодным его осуждением с позиций отвлечен-

---

[7] Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. Изд. «Советский писатель», Л., 1960, стр. 156.

[8] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 192.

ного морализма, а показывает этико-психологические следствия этого порядка жизни.

Абстрактное понимание интереса как движущего начала жизни оказалось недостаточным в свете событий европейской истории 1793—1807 гг. Именно в это время Крылов как поэт переключается на художественное изучение желаний и страстей в той их форме, в какой они проявляются в русской социально-исторической ситуации. Позиция «мизантропа», который все высмеивает и все отрицает с точки зрения просветительской абстрактной морали, сменяется позицией художника, который хочет не только осудить и высмеять; теперь перед ним другая задача: понять, объяснить и потом уже сделать предметом сатирического разоблачения.

В басне «Откупщик и сапожник» Крылов ставит своего рода социальный эксперимент. Веселый труд и скучающее безделье — такова антитеза в этой басне отдельно сформулированной «басенной морали». Тем более интересно определить в ней авторскую позицию, авторское сочувствие и то, как оно выражено стилистически. Крылов как бы из окон жилища бедняка смотрит на дворец богача и говорит об этой жизни, известной бедняку только по слухам, словами и выражениями «сказочными». Жизнь откупщика — это воплощенное волшебство, и, живописуя ее, Крылов как бы совершенно сливается с теми бедняками, которых издали пленяет жизнь владельца несметных сокровищ.

Усвоив у Державина интерес к изображению быта, материального мира, обыденных вещей и каждодневных занятий, Крылов существенно перестроил самый свой подход к этому миру. Взамен абстрактной просветительской оценочной морали с ее верой в полярность добра и зла Крылов художественно обосновал в своих баснях совершенно новое для русской литературы понимание человека и его места в обществе. Суть этого понимания, трансформированного по сравнению с просветительскими идеями последней четверти XVIII в., заключалась в трактовке социального положения басенного персонажа как продукта национально-исторических условий, как порождения русского склада ума, созданного русской жизнью.

В этом смысле оба, и откупщик и сапожник, по Крылову, вполне русские люди, и та степень взаимопонимания, которая существует между ними, несмотря на разницу их социального и материального положения, дает возможность Крылову проверить их отношение к жизни одной и той же лакмусовой бумажкой — богатством. А высшей нравственной мерой ценности человека становится степень его близости или удаленности от простых, но вечных законов свободного труда свободного человека, свободного в первую очередь от того, что позднее Лев Толстой назвал «рабством нашего времени», — от власти искусственных потреб-

ностей и предрассудков, созданных обществом, основанным на социальном и материальном неравенстве.

Позиция басенного рассказчика, следовательно, тоже приобретает социальную окраску. Он не просто защитник общеобязательной морали, не просто нравственный судья. Крылов занимает ясную и недвусмысленную позицию сочувствия и поддержки тех, кто живет в мире естественных, простых отношений и ценностей. Он противник всего напускного, надуманного и неестественного. Но при этом как наследник идей XVIII столетия он совершенно чужд идеализации, приукрашивания, сентиментального умиления в адрес тех, кому он сочувствует. Эта трезвость этико-социального анализа и позволила Крылову стать учителем и предшественником Грибоедова, Гоголя, натуральной школы. И не только учителем и предшественником, но и, по мнению Белинского, их соратником и союзником.

Уже в первом сборнике басен Крылова (1809 г.) особая позиция рассказчика проявилась ощутимо. Новизна крыловского образа баснописца — в его умении слиться с персонажами, стать на их точку зрения, посмотреть на жизнь их глазами и оценить ту или иную жизненную ситуацию, тот или иной социальный или политический конфликт с точки зрения тех, кто внизу, а не наверху социальной лестницы, с позиций «корней», а не «листьев».

Прямой и единственной формой такого отношения к басенным персонажам стал у Крылова язык его басен, — вернее, тот сложный синтез до него разделенных в литературе стилистических пластов, который Крылову удалось осуществить именно в баснях. Свое решение проблемы басенного слога Крылов нашел в обстановке острых споров о старом и новом слоге. Главный противник Карамзина и нового слога, Шишков, склонен был обвинять своих противников в том, о чем они и не помышляли. Он писал: «Желание некоторых новых писателей сравнять книжный язык с разговорным, то есть сделать его одинаким для всякого рода писаний, не похоже ли на желание новых мудрецов, которые помышляют все состояния людей сделать равными?».[9]

Крылов не просто соединил книжный и разговорный языки, против чего так восставал Шишков, — он сделал основным стилистическим принципом своего басенного языка отсутствие всяких разграничений.[10] Критики из лагеря карамзинистов возмущались не столько присутствием в языке басен Крылова просторечных слов и оборотов, сколько тем, что они находятся в языке самого автора. Поэтому, негодуя на стилистическую смелость

[9] А. С. Шишков, Сочинения, т. IV, СПб., 1818, стр. 71.

[10] См.: В. А. Гофман. Басенный язык Крылова. В кн.: И. А. Крылов, Полное собрание стихотворений, изд. «Советский писатель», Л., 1935 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 150—159.

Крылова, Каченовский особенно осуждал стилистическое выражение позиции басенного рассказчика. По поводу слова «гутора» в басне «Муха и дорожные» Каченовский высказал следующий упрек Крылову: «Здесь он сам от себя повествует читателям о „Мухе и дорожных“, следовательно, должен был говорить таким языком, какой всегда употребляют, беседуя в хорошем обществе».[11] То, что Каченовскому представлялось недостатком, художественной слабостью крыловского басенного рассказа, оказалось в ходе дальнейшего развития русской литературы одним из важнейших открытий Крылова. Смысл этого стилистического открытия не в том, что басенный рассказчик у Крылова всегда говорит как его персонажи — крестьяне, а в том, что он может говорить так тогда, когда это нужно автору. Его речь «от себя» свободна от традиционных запретов, которые по-своему понимали Шишков и Каченовский. Автор в баснях Крылова свободно меняет свой стиль и его языковое наполнение в зависимости от собственных художественных задач, используя при этом любые стилевые пласты, в том числе и просторечие, язык разговорный. Такая позиция автора по отношению к своим персонажам и их языку, какую выбрал Крылов, предвосхитила многое в дальнейшем развитии русской поэзии и не в последнюю очередь образ автора в поэме Пушкина «Руслан и Людмила», также осуждавшейся за «низость» языка и за «мужицкие» рифмы.[12] И может быть, именно поэтому Крылов заступился за поэму Пушкина в своей «Эпиграмме рецензенту поэмы „Руслан и Людмила“».

Те свойства басенного стиля Крылова, которые в 1810-е годы рассматривались критикой с точки зрения общих проблем литературного языка, в первой половине 1820-х годов стали предметом обсуждения в свете новой проблемы, выдвинутой романтической критикой, — в свете проблемы народности.

Свобода обращения Крылова с языком, смелость употребления любых простонародных оборотов, пословичность многих его выражений — все это теперь воспринимается критикой, даже не очень к нему благосклонной, как наиболее полное в литературе выражение не только национального языка, но и национального склада ума. Вяземский, предпочитавший басням Крылова басни Дмитриева, дал тем не менее очень точное определение общего характера крыловского басенного творчества. Он писал в 1822 г.: «Постараемся приискать особенно нам сродную и нравственную причину укоренения баснотворства у нас. Яркая черта ума русского есть насмешливость лукавая... Заметим, что при насмешливости ума русского законы нашего общежития, подкрепленные, а может быть и порожденные законами государствен-

---

[11] «Вестник Европы», 1812, № 4, стр. 305.

[12] См.: Б. В. Томашевский. Пушкин. Книга первая (1813—1824). Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 340—356.

ными, не позволяя ему переступать тесные границы, назначенные строгим уважением к личности и ко многим освященным условиям, обязывают его прибегать к уловкам лукавства, когда он хочет предаваться господствующей своей наклонности».[13]

Пушкин вполне согласился с этой мыслью Вяземского и в сжатой форме воспроизвел ее в своей статье 1825 г. «О предисловии г-на Лемонте»: «Отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться».[14]

То, что в начале пути Крылова-баснописца могло восприниматься критикой как решение частных проблем стилистики одного, конкретного жанра, в ходе литературных битв романтической эпохи стало восприниматься как одно из самых удачных решений проблемы народности литературы.

Но на этом этапе всеобщего признания литературная судьба Крылова не закончилась. Оставаясь самим собой и не меняя своего жанра, Крылов оказался в 1830—1840-х годах созвучным, конгениальным новым потребностям литературного развития, новым проблемам.

«Превращения» Крылова в реалиста не произошло; произошло смещение литературных систем, в результате которого то, что в системе русского классицизма было определенным сатирическим жанром, в русском реализме 1840-х годов стало всеопределяющим принципом эстетических отношений искусства к действительности. Не Крылов изменился, а изменилась литература вокруг него, но это изменение не вытолкнуло его из литературы, а, наоборот, нашло для него новое, может быть, даже более значительное место в иерархии литературных ценностей новой эпохи.[15]

Басни Крылова — это частное, хотя и наиболее убедительное доказательство жизнеспособности русского классицизма. Общей же задачей нашей работы было указать на возможность и, как нам кажется, продуктивность подхода к русскому классицизму как к динамической системе литературных отношений, в конечном счете возникающих на исторической почве человеческих потребностей общественного развития XVIII в.

---

[13] П. А. Вяземский, Полное собрание сочинений, т. I, СПб., 1878, стр. 136—137.

[14] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, стр. 34.

[15] См. подробнее в статье: И. З. Серман. Литературная судьба Крылова. «Русская литература», 1970, № 3, стр. 35—36.

Указатель имен и произведений

Аввакум Петрович
«Житие» 172
Авиэн 189
Аддисон Д. 247
Адрианова-Перетц В. П. 126, 168—172, 186, 189, 191
Аксаков К. С. 55, 56
Александр I 153—155
Алексей Михайлович 176
Алексей Петрович 135
Альштуллер М. Г. 272
Анакреон 195
Анна Иоанновна 36, 37, 59
Апулей
«Золотой осел» 194
Асеев Б. Н. 229, 230
Астахова А. М. 165, 166
Афтоний 189

Базанов В. Г. 26
Баратынский Е. А. 270
Барков И. С. 177
«Святотатец» 220
«Федра... нравоучительные басни» 217—219
Батте Ш. 192, 193, 195, 201
Батюшков К. Н. 157
Бахтин М. М. 160, 163
Бегичев И. 168
Белинский В. Г. 31, 92, 97, 98, 156, 157, 173, 215, 270, 273, 275
«Разделение поэзии на роды и виды» 30
Берков П. Н. 5, 6, 15, 30, 37, 51, 106, 230, 231, 234, 271
Билинкис Я. С. 158
Благой Д. Д. 5, 30, 31, 271
Блок А. А. 31
Блюменфельд В. 229
Бобров С. С. 27
Богданович И. Ф. 256
«Душенька» 258, 259
Бодмер И. Я. 192, 200
Бодуан 189
Боккалини Т. 133
Бомарше П.-О.-К.
«Евгения» 233
Бочкарев В. А. 151
Бояджиев Г. Н. 12, 13
Брайтингер И. Я. 192, 200
Брюс Я. А. 152, 153
Буало Н. 191, 229, 269
На взятие Намюра» 36
«Поэтическое искусство» 117, 192, 193
Буасси Л. 236
Буленвилье Г. 130, 131
Булич Н. Н. 215
Буслаев Ф. И. 161, 162, 173—175
Бутервек Ф. 253
Бэкон Ф. 12—14

«Великое зерцало» 224
Вергилий
«Энеида» 257, 258
Веселовский А. А. 101
Виндт Л. 209, 210
Виниус А. А. 188
Витынский С. 36
Владимир Святославович 161
Волков Б. А.
«Басни Пильпая» 217
Волчков С. С. 204, 217
Вольтер Ф.-М.-А. 99, 114, 227, 232
«Альзира» 148
«Кандид» 254
«Храм вкуса» 117
Воронин Н. Н. 163, 170
Востоков А. Х. 27
Выготский Л. С. 200—203

Вяземский П. А. 244, 273, 276, 277
«Разговор между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова» 6

Габриел 189
Галахов А. Д. 30
Гассенди П. 13, 114
Гельвеций К. А. 216
Гендриксон Г. Н. 228
Герцен А. И.
«Княгиня Е. Р. Дашкова» 19
Гершкович З. И. 188
Гизо Ф. П. 24
Глинка С. Н. 97, 98, 100, 150, 152, 153
Гоббс Т. 12, 13, 15, 133, 135
Гоголь Н. В. 97, 156, 157, 216, 217, 275
«Ревизор» 245, 254
Гозвинский Ф. 188, 190
«Вирши на Эзопа» 189
Голицын Д. М. 133
Головкин И. И. 117
Гольберг Л. 217, 226, 232
Гомбервиль М. 105
Гончаров И. А. 270
Гораций 179
Готшед И.-К. 125, 138, 192, 194
Грессе Ж.-Б. 232
Грибоедов А. С. 188, 245, 265, 275
«Горе от ума» 157—159
Громов П. П. 32
Грот Я. К. 31, 73, 95, 260
Гроций Г. 133, 135, 136
Гудзий Н. К. 162
Гуковский Г. А. 8—12, 22, 31—35, 57—59, 67, 68, 80, 98, 107, 122, 125, 138, 210, 215, 216, 220, 222, 226, 261
Гурвич Т. 135, 136
Гуревич А. М. 15
Гюм 232
Гюнтер И. 56

Дашкова Е. Р. 81, 144
Декарт Р. 9—13
Державин Г. Р. 9, 27, 31, 58, 59, 79, 155, 158, 159, 270—274
«Бог» 73, 78
«Величество божие» 69—71
«Вельможа» 21, 90—92
«Видение Мурзы» 95, 96
«Властителям и судиям» 68, 69
«Водопад» 21, 30, 83, 88, 90, 92—94
«Гимн лиро-эпический» 83
«Жизнь Званская» 89
«Записки» 58
«Изображение Фелицы» 95
«На взятие Измаила» 96
«На выздоровление мецената» 86
«На день бракосочетания Павла Петровича», 1773 г. 41
«На день рождения Екатерины II», 1774 г. 41
«На переход Альпийских гор» 83
«На смерть Мещерского» 72, 73, 75—76, 78
«На счастье» 83—85, 87, 95
«Счастливое семейство» 77
«Успокоенное неверие» 71—75
«Фелица» 80—84, 87, 89, 90, 94—96
Детуш Ф. Н. 227, 228, 230, 231, 236
Дидро Д. 232, 234, 236, 240, 245, 246
Дмитревский И. А. 98, 234
Дмитриев И. И. 27, 276
«Чужой толк» 96
Добрыня, дядя Владимира I 161
Долгоруков Я. П. 90
Дюбо Ж.-Б. 131

Екатерина II 20, 94, 95, 152, 153
Елагин И. П. 227, 231, 232, 234
Елизавета Петровна 16, 43, 46, 50, 53, 55, 99
Елистратова А. А. 247, 255
Ельчанинов Б. Е. 178
«Награжденная добродетель» 232
Ефремов П. А. 47

«Житие Феодосия Печерского» 164
Жихарев С. П. 151—155
Жуковский В. А. 27, 157

Забелин И. И. 164
Западов А. В. 223, 271
Западов В. А. 271, 272
Зарубин Н. Н. 162, 163
Злов П. В. 154
Золотницкий В. Т. 218
«Новые нравоучительные басни» 217

«Известие о некоторых русских писателях» (1768) 47
Иоанн I, митрополит киевский 164
Иоанн Антонович 38

Кадлубовский А. П. 148
Камерарий 189
Кантемир А. Д. 9, 17, 82, 157, 172, 173, 177—179, 186—188, 209, 253
«Петрида» 182
«Предисловие к сатирам» 183
Сатира первая 184, 185
Сатира вторая 19, 20
Сатира третья 182

Сатира пятая 179—181
«Эпистолы Горация» 179
Капнист В. В. 27, 30, 157
Карамзин Н. С. 99, 100, 125, 155, 157, 275
«О Богдановиче и его сочинениях» 259
Катенин П. А. 265
Каченовский М. Т. 276
Ключевский В. О. 132, 133
Княжнин Я. Б. 97, 98
«Владимир и Ярополк» 144
«Владисан» 151
«Дидона» 257, 258
«Росслав» 20, 21, 99, 144—148, 150, 152
«Хвастун» 265, 266
«Чудаки» 266
Козодавлев О. П. 81
«Послание к Ломоносову» 80
Колле Ш. 236
Косман А. М. 226, 238
Косминский Е. А. 131
Костров Е. И. 272
Кошанский Н. Ф. 30
Кранц Э. 11
Крылов И. А. 28, 159, 188, 202, 216, 270—279
«Почта духов» 158
«Откупщик и сапожник» 274—276
Крюковский М. В.
«Пожарский» 151—153
Кряжимская И. А. 100
Кукулевич А. М. 257
Кулакова Л. И. 4, 20, 148, 158
Купреянова Е. Н. 12—15
Кюхельбекер В. К. 30
«Петр Великий» 28, 29
«О направлении нашей поэзии, особенно лирической» 26—28

Ламот А. 192
Ларошфуко Ф. 114
Лафар Ш.-А. 114, 115, 117
Лафонтен Ж. 17, 189, 191—193, 195, 197—203, 206, 208, 219
«Волк в пастушьем платье» 195, 198
«Любовь Амура и Психеи» 258
«Мельник, его сын и осел» 196
«Утонувшая женщина» 195
«Члены и желудок» 205
Лашоссе Р.-К. 227, 228, 237
Лебедев В. И. 49
Левицкий Д. Г. 95
Легран М. 231
Лемонте П.-Э. 28, 29
Ленин В. И. 18, 19
Леонтьев Н. В. 222, 247
«Басни» 217
«Орел и черепаха» 222
«Пчелы» 222
Лессинг Г.-Э. 99, 201, 203
«Басни» 200
«Эмилия Галотти» 100
Летранж Р. 189—191, 204, 205, 217. 218
Ливанова Т. Н. 101, 102
Лихачев Д. С. 126, 127, 163
Локк Д. 133
Ломоносов М. В. 6, 9, 16, 17, 26—34, 41—43, 56—58, 68, 69, 75, 86, 92, 94, 100, 102, 124, 157, 178, 188, 198, 199, 219, 248
«Вечернее размышление о божием величестве» 73, 74, 78
«Гимн бороде» 56
Надпись на иллуминацию (1747) 49
Надпись на иллуминацию (1748) 50, 51
Надпись на иллуминацию (1752) 51—52
Надпись на день тезоименитства (1753) 53—55
Надпись на день восшествия Елизаветы Петровны (1753) 48
Надпись (1753) 52
Надпись (1753) 48
«Ночною темнотою...» 195
Ода, выбранная из Иова 71
Ода Иоанну Антоновичу (1741) 38
Ода на прибытие Петра Федоровича (1742) 38
Ода на день рождения Елизаветы Петровны (1746) 38
Ода 1747 г. 38—39
Ода 1748 г. 43—46
Ода 1752 г. 46, 47, 52
Ода 1759 г. 50
Ода 1761 г. 35
Ода на восшествие на престол Екатерины II (1762) 86
Ода на новый 1764 год 36, 39
Переложение 14 псалма 60
Переложение 26 псалма 62
Переложение 34 псалма 60, 64, 75
Переложение 70 псалма 62, 64, 65, 75
Переложение 103 псалма 69—71
Переложение 143 псалма 62
Переложение 145 псалма 60
«Письмо о пользе стекла» 51, 220
Проект фейерверка 53

«Риторика» (1744) 49, 50
«Риторика» (1747) 48, 49, 61, 194, 195
«Утреннее размышление о божием величестве» 62, 78
Лотман Л. М. 157
Лотман Ю. М. 24, 127, 187
Лукин В. И. 177, 229—231, 234, 246
«Мот, любовью исправленный» 231, 234—236
«Награжденное постоянство» 230, 238
«Письмо к господину Ельчанинову» 236
«Пустомеля» 232
«Щепетильник» 236—237
Людовик XIV 114, 130
Ля-Кальпренед Г. 105

Майков В. И. 31, 56, 178, 222, 223, 247, 256
«Елисей, или Раздраженный Вакх» 118, 224, 256—258
«Крестьянин, медведь, сорока и слепень» 223
«Лягушки, просящие о царе» 223
Ода 1763 г. 40
Ода 1767 г. 40
Майков Л. Н. 31, 223, 224
Макогоненко Г. П. 4, 22, 73, 220, 234, 271
Малеин А. И. 112
Малерб Ф. 56, 196
Маркс К. 12, 13, 18
Мармонтель Ж.-Ф. 21, 35
Матвеев А. А. 133
Маяковский В. В. 31
Медведева И. Н. 154
Менений Агриппа 205
Мерзляков А. Ф. 30, 83, 84, 99
Мерсье Л. 246, 265
Мокульский С. С. 11, 191
«Моление Даниила Заточника» 126, 127, 161—163, 170
Мольер Ж.-Б. 17, 114, 226—228, 230—233, 246
«Жорж Данден» 231
«Мизантроп» 233
«Принужденная женитьба» 230
«Смешные жеманницы» 105
Монтескье Ш. 114, 122, 123, 126, 131, 142, 206
Мор Т. 115
Мордовченко Н. И. 6, 26, 99
Морозов А. А. 9, 163, 167
Мотольская Д. К. 59, 60
Мотонис Н. Н. 203
Муравьев М. Н.
«Дщицы для записывания» 57
«Избрание стихотворца» 57
«Ода на замирение с Портою» 40—41
Мурет А.
«Речь о пользе и превосходстве свободных наук» 203

Наполеон I 153, 154
Нарышкин С. К. 82
Наталья Алексеевна, великая княгиня 41
Невелет 189
Николев Н. П. 96, 151, 272
«Самолюбивый стихотворец» 138
«Сорена и Замир» 144, 148—150, 152, 153
Новиков Н. И. 48, 73, 82, 206, 237, 247—249, 251, 252
«Живописец» 255
«Опыт исторического словаря русских писателей» 47
«Трутень» 248, 250—255, 258

Обломиевский Д. Д. 197
Озеров В. А.
«Димитрий Донской» 151, 152
«Эдип в Афинах» 153—155
Островский А. Н. 156, 157

Павел I 41, 154
Павлова Г. Е. 48
Панин П. И. 82
Пекарский П. П. 133
Перевощиков В. М. 29
Пересветов И. 16
Перетц В. Н. 101, 102
Петр I 15, 19, 29, 42, 132—135, 137, 175, 176, 269
Петр III (Петр Федорович) 38
Петров В. П. 27, 30, 57, 86
«Еней» 257
«На взятие Очакова» 41
«На взятие Измаила» 41
«На рождение Александра Павловича» 41
«Ода на карусель» 41
Петухов В. И. 163
Пигарев К. В. 244
Пильпай 217, 225
Пиндар 30, 58
«Повесть о Еруслане Лазаревиче» 177, 178
«Повесть о куре и лисице» 168, 171—173, 187
Позднеев А. В. 101, 102, 112
Полевой Н. А. 270, 272, 273
«Очерки русской литературы» 7, 24
Полевой П. Н. 201

Полоцкий Симеон 59, 65, 172
Порошин С. А. 177
Потебня А. А. 202
Потемкин Г. А. 21, 81, 82, 88, 93, 94
Прево д'Экзиль А. Ф.
«Философ аглинской» 177
Прийма Ф. Я. 179
Приселков М. Д. 163—164
Прокопович Феофан 50, 136, 182, 183, 224
«Духовный регламент» 134
«Правда воли монаршей» 135
Пропп В. Я. 167
Пумпянский Л. В. 104, 105, 113
Путилов Б. Н. 167
Пуфендорф С. 133, 135, 136
Пушкарев Л. Н. 177, 178
Пушкин А. С. 9, 35, 82, 156, 157, 257, 258, 273, 276
«Арап Петра Великого» 114
«Бахчисарайский фонтан» 6
«Борис Годунов» 22
«Возражение на статью Кюхельбекера» 29, 30
«Вольность» 43
«Гавриилиада» 258
«Граф Нулин» 258
«Евгений Онегин» 22
«Кавказский пленник» 6
«Капитанская дочка» 23, 24
«О предисловии г-на Лемонте» 28, 29, 277
«Руслан и Людмила» 259—260, 276
Пыпин А. Н. 173, 229

Рабенер Г. В. 253
Рабле Ф. 160
Радищев А. Н. 20, 43
«Путешествие из Петербурга в Москву» 252
Ракан О. 196
Расин Ж. 97, 99
Реньяр Ж.-Ф. 231
Ржевский А. А. 220
«Волк-певец» 220, 221
«Купец во дворянстве» 222
Розов Вл. 161
Румянцев П. А. 21, 90, 93, 94
Руссо Ж.-Б. 56
Руссо Ж.-Ж.
«Исповедь» 24
«Письмо к Даламберу» 232, 233
Рылеев К. Ф.
«К Ермолову» 43

Саблиер А. 115
Салмина М. А. 128
Святополк 161
Святослав Ярославович 164
Седен М. 234
Сент-Эвремон Ш. 114
Сен-Фуа Ж. 231
Скрипиль М. О. 170
Скюдери М. 105
Скюдери Ж. 105
Собакин М. Г. 36
Сомов О. М.
«О романтической поэзии» 6, 7
Спинк И. 114
Стиль Р. 247
Сумароков А. П. 8—10, 16, 17, 35—37, 56, 57, 67, 69, 73, 97—99, 126, 127, 131, 137, 138, 144, 145, 148—151, 155, 157, 158, 178, 191, 194, 195, 198—200, 203, 215, 217, 218, 225—227, 232, 238, 240, 247, 248, 253, 256, 258, 267, 270
«Артистона» 121
«Вор» 219
«Ворона и лисица» 206, 207, 209
«Вышеслав» 121, 130, 142, 143
«Гамлет» 121
«Голова и члены» 205, 206
«Дельфин и невежа-хвастун» 213
«Димитрий Самозванец» 99, 121, 128, 129, 139—141
«Дифирамб» 56
«Духовные стихотворения» 67
«Из 81 письма» 68
«Кисельник» 212, 213, 224
«Коршун» 210—212
«Коршун в павлиньих перьях» 210
«Лев и девушка» 204, 205
«Лихоимец» 238, 239
«Мельник, его сын и осел» 196
«Мстислав» 121, 130, 141
«Нарцисс» 238
«На суету человека» 72
«О благородстве» 20
Ода Анне Иоанновне 37
Ода Елизавете Петровне (1743) 39—40
Ода Елизавете Петровне (1755) 39
«О копиистах» 216
«Олень» 221
«Опекун» 238, 242
«Осел во львовой коже» 214
Песни 100, 102, 103, 119—120, 125
«Похвальное слово Петру Великому» 137
«Приданое обманом» 238—239, 241
«Притчи» 197, 204—206, 210—214, 217, 220, 224
«Протокол» 214

«Рогоносец по воображению» 178
«Сатиры» 260
«Семира» 100, 121, 122, 124, 125, 130, 142, 150, 245
«Синав и Трувор» 97, 98, 100, 125, 130, 138
«Спорщица» 224
«Терпение» 213
«Тресотиниус» 102
«Три брата совместника» 238
«Хорев» 121, 130, 245
«Эпистола о стихотворстве» 117, 118, 186, 187, 192, 193, 204, 228, 230
«Ярополк и Димиза» 121
Сумароков П. П. 272
Сухомлинов М. И. 31, 194

Тальман П. 104, 105, 107—110, 112, 113
«Замечания и определения Французской академии» 105
Тарковский Р. Б. 188, 189, 224
Тихонравов Н. С. 173, 175—177
Толстой Л. Н. 274
Томашевский Б. В. 29, 273, 276
Тредиаковский В. К. 17, 26, 100, 114, 116—118, 120, 213
«Езда в остров Любви» 101, 102, 104—113
«На сдачу Гданска» 36, 51
«Описание грозы бывшия в Гаге» 102
«Переложение 70 псалма» 65—67
«Песнь... Анне Иоанновне» 50—51
«Прошение любве» 110
«Псалтырь стихотворная» 51
«Стихи на разные случаи» 104, 110
«Стихи о силе любви» 110, 111
«Худо тому жити» 112—113
«Эпистола от российской поэзии к Аполлону» 113
Тронская М. Л. 247, 254
Тынянов Ю. Н. 26, 31—34, 51, 59
Тьерри О. 24

Фаминицын А. С. 164
Федр 189, 191, 201, 217—219
Фонвизин Д. И. 9, 22, 56, 139, 157—159, 233, 234, 237, 240, 247, 261, 266
«Басни Гольберга» 217
«Бригадир» 234, 240—246, 260, 266
«Корион» 232
«Недоросль» 23—25, 246, 261—266
«Письма из Франции» 264
«Послание к слугам» 260
«Терновник» 218
Фонтенель Б. 114
Фрерон Э. 229
Фридлендер Г. М. 200, 202

Хвостов Д. И. 260, 261
Хемницер И. И. 260, 261
Херасков М. М. 56, 247
«Верблюд и слон» 222
«Ворона и лисица» 206—208
«Нравоучительные басни» 217

Чебышев А. А. 227, 233
Чернышевский Н. Г. 10, 19
Чиоронеску А. 104
Чистов К. В. 224
Чичерин Б. Н. 136
Чулков М. Д. 178, 256

Шаховской А. А. 265
Шекспир В. 99, 100, 258
Шенье А. 272, 273
Шиллер Ф. 233
Шихматов С. А. 27
«Петр Великий» 28
Шишков А. С. 275, 276
Шолье Г. 114, 115, 117
«Гимн Амуру» 115
«Послание к шевалье Буйону» 117
«Похвала непостоянству» 116
Штелин Я. Я. 48
Шумахер И. Д. 112

Эзоп 188—190, 192—194, 201, 208, 225
«Любовью ослепленный лев» 204
«Тело и человек» 205, 206
Эйхенбаум Б. М. 152
Эмин Ф. А. 178, 210, 247, 248
«Адская почта» 178
«Мужество и притворство» 218
«Нравоучительные басни» 217
«Черт и старуха» 218
Эпикур 114, 203

Яковлев А. С. 151, 152
Ярослав Владимирович 161

Оглавление

Предисловие 3

Глава I. Русский классицизм как историко-литературная и эстетическая проблема 5

Глава II. Автор и тема в оде 26

Глава III. Философская ода 58

Глава IV. От лирического «я» к поэтической биографии 80

Глава V. От песни к трагедии 97

Глава VI. «Душевный голос» в трагедии . . 121

Глава VII. Истоки сатиры 156

Глава VIII. Кантемир и сатирическая традиция XVII века 173

Глава IX. Спор о басне 188

Глава X. Два типа басенного рассказа . . 204

Глава XI. Смех и нравоучение в комедии 226

Глава XII. Рассказчик и автор в сатирических жанрах 247

Заключение 268

Указатель имен и произведений 278